



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Frontispiz der Hystoria de Corpore Christi
(MS M. 853)

Verfasser

Peter Scheck

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.Studienblatt:
Studienrichtung lt.Studienblatt:
Betreuerin:

A315
Kunstgeschichte
Ao.Univ.Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung.....	3
Allgemeines zur Handschrift.....	5
Provenienz.....	5
Allgemeine Beschreibung.....	7
Die Bilder.....	8
Bildbeschreibung I.....	9
Folio 1v.....	9
Oberes Bild.....	9
Vorweg Initiale f.2r.....	11
Unteres Bild.....	12
Folio 2r, Medaillon.....	12
Methodik:.....	13
Ikongraphie.....	14
Bilder von Menschen.....	14
Bildinhalte.....	16
Wilhelm von Habsburg.....	16
Begleitfigur.....	25
Wappen.....	29
Vordergrund.....	38
Hintergrund.....	41
Spruchband.....	43
Schmerzensmann.....	44
Ranken.....	45
Zusammenfassung.....	46
Stilistisches.....	47
Bildraum.....	48
Zeit.....	49
Schönheit.....	49
Die Wiener Hofminiaturenwerkstatt.....	51
Bildbeschreibung II mit Vergleich f.1v und f.2r.....	53
Konzeption.....	53
Form der Ranken.....	54
Vergoldung.....	55
Farbgebung.....	55
Figurenstil.....	56
Bilanz.....	58
Zuschreibung.....	58
Nikolaus von Brünn.....	59
Vergleich 1 (f.1v Hystoria - f.274v Rationale).....	65
Vergleich 2 (f.1v Hystoria - Antiphonar).....	67
Vergleich 3 (f.2r Hystoria - Antiphonar).....	69
Der Lyra-Meister.....	70
Vergleich 4 (f.1v Hystoria - f.1r Lyra-Handschrift).....	72
Vergleich 5 (f.2r Hystoria - f.1r Lyra Handschrift).....	73
Bilanz.....	75

Zusammenfassung.....	77
Abstract.....	78
Literaturverzeichnis.....	79
Abbildungsnachweis.....	82

Einleitung:

Die Kunst der Buchmalerei, um die es in dieser Diplomarbeit gehen soll, hat in der Zeit um 1400 schon eine lange Entwicklung hinter sich. Etwa ab dem 4. Jahrhundert begannen Bücher die bis dahin gebräuchlichen Schriftrollen zu verdrängen. Sie boten auch wesentlich günstigere Voraussetzungen für eine bildliche Ausstattung. Mit der Zeit entwickelten sich die verschiedensten Buchtypen und, abgesehen von einigen Unterbrechungen durch den theologischen Streit um das Bild, die dazugehörige Malerei. In der *Spätgotik* erfuhr die Buchmalerei ihre größte Vollendung und ging zugleich ihrem Ende entgegen, welches vor allem durch das Aufkommen des Buchdruckes und anderen Anforderungen an das Medium Buch herbeigeführt wurde, das für ein immer größer werdendes Publikum bestimmt war.

Im 14. und 15. Jahrhundert hatte die Buchmalerei jedenfalls noch großen Anteil an der Entwicklung des Bildes, die in weiterer Folge, nicht zuletzt wegen der „Erfindung“ des Illusionsraumes, mehr im Rahmen der Tafelmalerei stattfand. Speziell in den Jahren um 1400 war sie ein bedeutendes Experimentierfeld, in das verschiedene regionale Bildauffassungen Eingang fanden. Großen Einfluss hatten dabei auch andere Kunstgattungen, wie z.B. die aufgrund fehlender Wandflächen in der *gotischen* Architektur maßgebliche Glasmalerei.

Ein Schwerpunkt der Buchmalerei ist neben den eigentlichen Bildseiten die besondere Ausarbeitung von Zierbuchstaben und -rahmen bis hin zu ganzen Randleisten. Hier zeigt sich auch am deutlichsten eine regionale Differenzierung der stilistischen Entwicklung um 1400, welche sonst eher einer einheitlichen Formensprache zustrebt, die man als *Internationale Gotik*, *Schöner Stil* oder auch als *Weicher Stil* bezeichnet hat.¹

Es gab (um nur die für *Österreich* wichtigsten zu nennen) einige Zentren in *Italien*, wie *Bologna, Padua, Florenz, Siena, Pisa, Rom, Venedig, Mailand und Pavia*. In *Frankreich* war vor allem *Paris* von überregionaler Bedeutung, daneben auch das Herzogtum *Burgund* oder *Anjou*. Im *deutschen Reich* waren es vor allem *Köln, Prag* und später auch *Wien*.²

Die Auftraggeber der Handschriften im Spätmittelalter sind vermehrt im herrschaftlichen, höfischen Bereich zu finden, die Themenstellung ist nicht mehr nur religiös motiviert und das Interesse an der Darstellung der Natur nimmt langsam zu. Die Künstler waren offenbar zumeist Berufsmaler (und nicht Mönche wie früher), die in einer zukunftsweisenden Art

¹ Mazal, 1975, S.51.

² Mazal, 1975, S.55-104.

zusammenarbeiteten, also nicht in einer strengen hierarchischen Ordnung, sondern als Gemeinschaft von künstlerischen Individuen unter einem führenden Meister.³

Bemerkenswert ist vor allem die Mobilität der Kunstschaffenden dieser Zeit. Sie ist ein wesentlicher Faktor bei der Entstehung des einheitlichen, schönlinigen Stilbildes ab dem späten 14. Jahrhundert, das sich auch durch eine feine, detaillierte und aufwändige Malweise auszeichnet. Dabei setzt sich im Lauf der Zeit nicht nur das Interesse an der Natur durch, sondern gleichzeitig auch eine dem Systemraum angenäherte Art der Darstellung, z.B. die der Brüder *van Eyck* in den 1420er Jahren. Im Zuge dieser Entwicklung wird der als „internationale Gotik“ bezeichnete Stil verlassen und jenes zuvor schon angedeutete Ende der Buchmalerei eingeleitet.

Für den Bereich um *Wien* lassen sich für die Zeit vor 1400 mehrere Werkgruppen der Buchproduktion zusammenstellen, von denen uns eine besonders interessieren wird: Die der (hypothetischen) *Wiener Hofwerkstätte*, der wir auch den Gegenstand unserer Untersuchung verdanken.

Die *Hystoria de Corpore Christi (MS M.853)*, die unser eigentliches Thema ist, gehört zu den bedeutenden noch erhaltenen Handschriften dieser nicht näher bestimmten Arbeitsgemeinschaft verschiedener, nur zum Teil bekannter Künstler, die im Umfeld des Herzogshofes tätig waren.⁴ Einen Sonderfall stellt sie insofern dar, als sie der heimischen Forschung, die in diesem Bereich vor allem erst nach dem zweiten Weltkrieg einsetzte, entzogen war. Sie wurde nämlich aus dem Besitz der Familie *Liechtenstein* im Jahr 1951 an eine *amerikanische* Institution, die *Pierpont Morgan Library*, verkauft, wo sie sich auch derzeit noch befindet. Bisher wurde keine größere wissenschaftliche Arbeit zu der Handschrift verfasst, wenngleich sie in der Literatur immer wieder Erwähnung findet, denn speziell für die *amerikanischen* Wissenschaftler war es wohl nicht leicht ohne Vergleichsmaterial zu arbeiten, welches sich weitgehend in *Österreich* bzw. in anderen *europäischen* Ländern befindet.

Die vorliegende Arbeit soll nun an den derzeitigen Kenntnisstand anknüpfen, diesen kritisch hinterfragen und versuchen, unbeantwortete Fragen zu klären bzw. neue Fragen zu stellen, wo es notwendig erscheint. Unsere Aufmerksamkeit wollen wir dabei vor allem auf die Bilder richten, die sich auf den ersten beiden Seiten der Handschrift befinden. (Es gibt außer ihnen keine weiteren). Wir werden durch Vergleiche mit anderen Kunstwerken versuchen, die Bild-Inhalte zu rekonstruieren und dabei auch die Geschichte rund um ihre Entstehung beleuchten,

³ Oettinger, 1933, S.238.

⁴ Schmidt, 2002, S.XVII-XXII.

um aus vorhandenem historischem Material zu einem möglichst guten Verständnis der Bilder zu gelangen. In der folgenden stilistischen Untersuchung wollen wir eher umgekehrt vorgehen und aus der Analyse der Formen historische Fakten erschließen. Durch die stilistische Einordnung sollen verschiedene Einflüsse aufgezeigt und die Zuschreibung an einen oder mehrere Künstler versucht werden.

Allgemeines zum Inhalt der Handschrift:

Die *Hystoria de Corpore Christi* enthält einen Teil der Liturgie zu den *Fronleichnam*s-Feierlichkeiten. *Fronleichnam* (von *vrone licham*: mittelhochdeutsch; *Leib des Herrn*, *göttliche Hülle des Leibes*) ist das von Papst Urban IV im Jahr 1264 eingeführte Fest des Leibes und des Blutes *Christi*. Es geht vor allem um den Glauben an die *Transsubstitution*, d.h. die Gegenwart *Christi* in Form von Brot und Wein bei der Eucharistie. *Hystoria* ist eine im deutschen Sprachraum gebräuchliche Bezeichnung für *Offizium*, d.h. das Stundengebet. Die Liturgie zu der heiligen Messe am *Fronleichnamstag* ist in der *Hystoria* offenbar nicht enthalten. Der gesamte liturgische Text, also auch der in unserer Handschrift enthaltene Teil, wird *Thomas von Aquin* (1225-74) zugeschrieben, einem sehr bedeutenden Theologen und Philosophen der *europäischen* Geschichte. Diese Zuschreibung ist aber eher traditionell als wissenschaftlich fundiert, und es gilt heute als wahrscheinlich, dass auch andere zumindest an dem Text mitgearbeitet haben.

Provenienz:

Wenn wir den Weg der *Hystoria* zurückverfolgen, lassen sich drei Stationen mit Sicherheit feststellen: Der gegenwärtige Eigentümer, die *Pierpont Morgan Library* in *New York*, der international bekannte Buchhändler *H.P. Kraus*⁵ in *New York* und die Familie *Liechtenstein*. Dann verläuft sich die Spur der Handschrift, da es laut Auskunft des Kabinettsdirektors der Familie *Liechtenstein* (aus dem Jahr 1951) keine Aufzeichnungen über Ankäufe gibt, die vor dem Jahr 1800 getätigt wurden. Immerhin ist das ein Indiz dafür, dass die Handschrift vor diesem Datum in den Besitz der Familie *Liechtenstein* kam. Über den auf den weißen ledernen Einband der Handschrift geprägten Doppeladler mit Wappenschild, der in der Datenbank der *Morgan Library* als Wappen *Karls VI (1685-1740)* gedeutet wird, und somit die *Habsburger* als Vorbesitzer ausweisen würde, gibt es scheinbar geteilte Meinungen. Insbesondere wurde schon 1956 seitens der *Österreichischen Nationalbibliothek* das Wappen als das *Maximilians (1459-1519)* identifiziert und dabei auch der Verdacht geäußert, der

⁵ Kraus, 1982.

Einband könnte aufgrund stilistischer Unstimmigkeiten vielleicht eher aus dem 19. Jahrhundert stammen.

Das heißt also, dass es aufgrund fehlender Quellen derzeit nicht mit Sicherheit möglich ist, weitere Vorbesitzer der *Hystoria* namhaft zu machen, wenngleich eine Herkunft aus dem *habsburgischen* Bereich mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, zumal die Handschrift wohl für einen *Habsburger* hergestellt (oder von ihm in Auftrag gegeben) wurde. In der Handschrift selbst finden sich eine (auch durch einen späteren Briefwechsel bestätigte) Bibliotheks-Nummer (*N-1-19*) und ein *Ex-Libris* der *Familie Liechtenstein*, sowie der Hinweis, dass sie ein gewisser *Louis M. Rabinowitz* der *Morgan Library* geschenkt habe. Man muss davon ausgehen, dass er nur die von *H.P. Kraus* in Rechnung gestellte Summe für die *Morgan Library* übernommen hat, und so nicht als eigentlicher Vorbesitzer anzuführen ist, sondern als eine Art Stifter. Weiters findet sich auf *f.1r* eine *lateinische* Inschrift: *Hic liber est secundus pars perpetua memoria pietatis Domus Austria(e?) Serenissima(e?). 1627.* Dieses Datum fällt in die Regierungszeit *Ferdinand II (1578-1637)* und ist ein Indiz, dass zumindest bis zu diesem Zeitpunkt die Handschrift im Besitz der *Habsburger* war. Vielleicht wurde sie damals verschenkt? Was aber mit *zweiter Teil* gemeint ist, d.h., ob die Handschrift vielleicht einen zweiten Band hatte, bleibt vorerst unklar. Die weiteren Inschriften, die sich am Ende des Buches befinden, beziehen sich auf eine Korrektur des Textes durch einen gewissen *Canon 1495*⁶ und auf eine Reparatur des Buches nach einem Feuerschaden durch *H. Claur* im Jahr 1718⁷. In der Datenbank der *Morgan Library* wird dies als Reparatur des Einbandes aufgefasst, obgleich solches nicht explizit zum Ausdruck kommt, sondern nur, dass das Buch aus einem Brand gerettet und anschließend wieder hergerichtet wurde. Interessant wäre es nun festzustellen, ob und wo es in der Zeit um 1718 einen größeren Bibliotheks- oder sonstigen Brand gegeben hat. Für die Orte, an denen sich die Bücherbestände der *Habsburger* befanden, scheint dies nicht der Fall gewesen zu sein. Weder von dem *Wiener Minoritenkloster*, in dem die Bibliothek etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts untergebracht war, noch von den Gebäuden im Areal der Hofburg (ab 1623 die sog. *Camer-Puchhalterey*, bzw. ab 1630 bis ca.1727 das sog. *Harrach'sche Haus*,)⁸ wird ein größerer Brand berichtet. Aber auch für die *Fideikommissbibliothek* des Fürsten von *Liechtenstein*, die sich in *Wien* an wechselnden Orten befand, lässt sich solch ein Ereignis nicht feststellen. Man kann daher auch nicht ausschließen, dass die Handschrift, bevor sie in den Besitz der Familie

⁶ Hic liber castigatus et emendatus per quemdam canonicum Wienn (ensem) 1495 et in generibus accentum satis est distinctus simulque plurima inepta sunt deleta quorundam inserta.

⁷ Postquam liber iste, ereptus diris incendii alicuius flammis, servatus fuit; tandem compactura hac, quod fieri potuit, reparatus est curante. H. Claur ad Chr. 1718.

⁸ Buchowiecki, 1957, S. 7-13.

Liechtenstein gelangte, noch einen anderen Eigentümer hatte, in dessen Räumlichkeiten der Feuerschaden an dem Buch entstanden ist, bzw. könnte es auch sein, dass sie nicht zusammen mit den übrigen Bücherbeständen aufbewahrt wurde, sondern an einem separaten Ort.

Auch muss man sich angesichts dieser Inschrift fragen, ob und warum der Einband wirklich im 19. Jahrhundert, also etwa 100 Jahre nach der Reparatur *Claurs*, erneuert wurde, wie von Seiten der *Österreichischen Nationalbibliothek* vermutet wird.

Aufgrund der Darstellungen in den Bildern, insbesondere der Wappen, wurde *M.853* in die Jahre 1403-06 datiert. Ein schriftlicher Hinweis zur Datierung findet sich in der Handschrift aber nicht.

Allgemeine Beschreibung:

Die Handschrift ist, wie gesagt, in Leder gebunden und umfasst 43 beidseitig beschriebene (bzw. bemalte) *folii* aus Pergament. Die Größe der Buchseiten variiert leicht von ca. 42-45 cm x 28,5 cm. Einer neueren Untersuchung (*Morgan Library*, 2007, persönliche Auskunft des Kurators *Roger Wieck*) zufolge stehen die einzelnen Lagen in einem ursprünglichen, geordneten Verbund und es gibt keinen sichtbaren Hinweis auf etwaige spätere Anfügungen (z.B. der Bildseiten) oder sonstige Veränderungen. Nur am Anfang und am Ende des Buches finden sich später eingebundene Deck-Blätter aus Papier, die auch ein Wasserzeichen tragen. Dieses zeigt eine Struktur, die an die Zahl 4 erinnert, an deren Fußende noch die Buchstaben *M* und *B* angefügt sind.

Die Bilder befinden sich auf den Seiten *f.1v* und *f.2r*, wobei auf *f.2r* bereits der *lateinische* Text beginnt. Dieser ist durchgehend in zwei Spalten geführt. In der schwarzen Schrift (*Textualis*) finden sich auch einzelne rote Wörter sowie rote und blaue *Initialen* (und auch eine goldene ganz zu Beginn), die von *Fleuronee-Ornamentik* umgeben sind, wobei die blauen *Initialen* roten *Fleuroneebesatz* haben und roten *Initialen* blaues *Fleuronee*. Insgesamt wurden 65 *Initialen* in verschiedenen Größen ausgeführt. Meist umfassen sie zwei Zeilen, aber es gibt auch ein bis fünf Zeilen umfassende Anfangsbuchstaben. (**Abb. 3**).

Die *folii f.40v.* bis *f.43* sind in einer eher bräunlichen Schrift gehalten und stammen offenbar von einer anderen, deutlich weniger präzisen Hand.

Auffällig an der ersten Seite (vor allem von der Rückseite her, d.h. auf *f.1r*) ist auch eine kleine 4-eckige ergänzte Stelle im unteren Rand-Bereich. Es dürfte sich hierbei um eine originale Ausbesserung eines Material-Fehlers des Pergaments handeln. Insgesamt ergibt sich aber ein ordentlicher, aufwändiger und hochwertiger Gesamteindruck der Handschrift.

Die Bilder:

Vorweg lässt sich sagen, dass die Bilder, so wie auch die Handschrift selbst, ein relativ großes Format haben. Die beide Bilder auf *f.1v* umfassende Rahmenleiste (der Aufsatz nicht mitgerechnet) hat ein Außen-Maß von 24,3 x 19,2 cm, wobei die Bilder fast gleich groß sind, nämlich 11,6 x 18,3 cm und 12 x 19 cm. Der Abstand zu den Seitenrändern variiert auf allen vier Seiten. Vor allem der rechte Rand ist viel schmaler, so dass die Bilder zur Buchmitte hin verschoben sind. Auffällig ist, dass der Bildrand relativ leer gelassen ist, nur einige zarte, weit abstehende *Fleuronee*-Ranken an den unteren Ecken und ein dreiteiliger Aufsatz von *Akanthus*-Ranken über dem oberen Bild sind zu sehen. Dieser verstärkt noch den unzentrierten Eindruck der ganzen Seite.

Der Rahmen der Bildseite *f.2r* wird durch ein gemaltes Gestänge gebildet und misst ca. 21 x 28 cm, d.h. er ist etwas größer als der Rahmen auf *f.1v*. Der Randbereich ist im Gegensatz zu *f.1v* mit üppigem, teilweise golden unterlegtem *Akanthus*-Ranken-Dekor versehen, wobei auch hier die Abstände zu den Seitenrändern ungleich sind. Der Rahmen ist hier aber mehr nach links gerückt, also wieder zur Buchmitte hin. Besonders viel Platz bietet der untere Rand, in den noch ein zusätzliches Medaillon von ca. 7cm Durchmesser eingefügt ist. Insgesamt füllen die Darstellungen auf *f.2r* die Seite fast vollständig aus, es bleiben keine leeren Stellen wie auf *f.1v*. Zu einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Dekor der Randleisten soll es noch weiter unten kommen, wo wir stilistische Fragen behandeln werden. Wenn wir die *Akanthus*-Ranken in den Randleisten nicht als Bild im eigentlichen Sinn gelten lassen wollen, sondern eher als dekoratives Element, können wir sagen, dass *f.1v* eine fast reine Bildseite ist, während *f.2r*, abgesehen von der illuminierten *Initiale* von ca. 5 x 5 cm und dem schon erwähnten Medaillon, im Wesentlichen eine dekorierte Textseite ist.

Die eigentlichen Bilder sind jedenfalls nicht nur zur Illustration des Textes eingefügt worden, sondern halten auch eigene (methodisch andere) Aussagen bereit. Durch die bildlichen Darstellungen gelang es, eine Reihe von komplexen Aussagen auf eine Seite zu komprimieren und an prominenter Stelle gut sichtbar einzufügen. Weiters sollten offensichtlich die Inhalte des Textes von jenen der Bilder getrennt wahrgenommen werden, da sie zwei verschiedene Referenzebenen darstellen, allerdings um sie im selben Zug gleich wieder fest zu verbinden. Wie dies im Einzelnen geschieht und welche Aussagen dabei gemacht wurden, wollen wir im Folgenden analysieren. Wir beginnen mit einer möglichst neutralen Beschreibung der Bilder⁹.

⁹ Scheck, 2007, S.2-5.

Bildbeschreibung I:

Folio 1v:

Diese Seite der *Hystoria* ist horizontal in zwei Hälften geteilt, enthält also eigentlich zwei Bilder. (Abb. 1).

Oberes Bild: (Abb. 4).

Der Aufbau des Bildraumes ist relativ einfach. Es gibt so etwas wie einen Bildhintergrund, der zugleich oben ist, und einen Bildvordergrund, der zugleich das Unten, konkret den Boden darstellt, auf welchen dann die Protagonisten der Handlung gestellt sind.

Die klare Trennlinie zwischen diesen Bereichen ist jedoch nicht gerade und bildparallel, sondern verläuft mit Ausnahme einer kurzen Strecke am Anfang, die etwas höher am Bildrand ansetzt und zunächst nach unten führt, im Wesentlichen leicht gebogen von links unten nach rechts oben, sodass sich der Eindruck eines nach rechts ansteigenden Geländes ergibt. Durch das kurze nach links ansteigende Teilstück entsteht außerdem der Eindruck eines graben- oder grubenartigen Terrains, an dessen tiefstem Punkt die Handlung des Bildes stattfindet. Dieses Gelände ist in relativ dunklen Grüntönen gehalten und beinhaltet zahlreiche Darstellungen von Blättern und Pflanzen (man kann sogar einzelne Spezies wie Disteln erkennen), die neben- oder übereinander angeordnet sind, sich kaum überschneiden, und auch sonst wenig perspektivische Elemente haben, sodass der ganze Terrainstreifen fast tapetenhaft und wie aufgeklappt wirkt. Auch ist er an seinem oberen Ende ohne Verlauf einfach abgeschnitten, was diesen Eindruck noch verstärkt.

Ähnlich einer Tapete ist auch der Bild-Hintergrund. Ein feiner Dekor aus stilisierten, goldenen *Federranken* überzieht eine gleichmäßig blau-violette Fläche, wobei die Ranken keinem klaren geometrischen Muster folgen, sondern relativ frei aber gleichmäßig verteilt sind. Der Hintergrund wirkt dadurch völlig homogen, strukturlos und abstrahiert. Er ist vom Farbton deutlich heller als das unter bzw. vor ihm befindliche Terrain, was bei aller Abstraktion zu einer vorsichtigen und vorläufigen Identifikation dieses Untergrundes als Himmel verleitet. Dazu aber noch später. Weiters befinden sich auf dem Bild zwei menschliche Personen mit zahlreichem Beiwerk und Attributen. Diese sind sowohl gegenständlicher Natur, wie wir es zunächst auch von den Personen annehmen, als auch symbolisch.

Etwa am Ende des linken Bilddrittels sehen wir eine fast frontal stehende Figur, deren Höhe etwa zwei Drittel der Bildhöhe beträgt. Die Füße sind dabei nicht lastend auf die Erde gestellt, sondern, wie es z.B. auch bei *gotischen* Gewände-Skulpturen üblich ist, aufsichtlich dargestellt, so als ob sie heruntergeklappt wären. Das trägt dazu bei, dass die Person etwas größer wirkt

und fast wie schwebend. Das realistisch anmutende Gesicht mit blondem Haar und Schnurrbart hat jugendliche Züge, ansonst ist von dem Körper nichts zu sehen, da er ganz von einer silbergrauen Rüstung bedeckt wird. Auf dem Kopf trägt der junge Mann noch eine gepolsterte Haube. Den Oberkörper umhüllt ein roter Waffenrock mit einem Wappen. Es zeigt zwei weiße, voneinander abgewandte Äxte mit goldgelben Griffen. An einem dunklen Gürtel um die Hüfte hängt ein Schwert, sowie auf der gegenüber liegenden Seite ein Dolch. In der Rechten trägt die Figur einen ziemlich großen, bekrönten Helm mit Federbusch, der offensichtlich zu der anderen auf dem Bild befindlichen Figur gehört. Dies ergibt sich daraus, dass ein Helm ebenso wie ein Schild mit demselben Wappen wie das auf dem Waffenrock links von der Figur, ganz in der unteren Bildecke, auf der Erde liegen und als deren eigene angesehen werden müssen. In der anderen Hand hält die Person eine Fahne, deren Farben *Rot-Weiss-Rot* sind, also die Farben *Habsburgs*. Die auffällig rote Fahnenstange steht fast genau vertikal im Bild und reicht fast an den oberen wie unteren Bildrand, so dass man fast geneigt ist, sie auch als Abgrenzung zwischen den beiden Personen zu interpretieren. Die zweite Person kniet, in deutlichem Abstand von der ersten und nach rechts gewendet, an der Grenze zum rechten Bilddrittel vor einem scheinbar aus einigen rohen Brettern zusammengesetzten Gebetsschemel. Von diesem ist nur ein Teil sichtbar, weil es von einem großen blauen, innen gelb gefütterten Tuch bedeckt wird, das auch noch über den Erdboden gelegt ist, als Unterlage für den Knieenden. Es ist anzunehmen, dass dieses blaue Tuch ein Umhang oder Mantel der Person ist, die darauf kniet, wenngleich die Größe des Tuches für diesen Zweck etwas übertrieben scheint. Diese Person ist ebenso wie die erste gestaltet, d.h. mit einer silbergrauen Rüstung und einem darüber liegenden Waffenrock, diesmal *rot-weiss-rot* gestreift und auch etwas aufwändiger ausgeführt, z.B. mit gezackten Ärmeln. Auch diese Person ist mit einem Schwert gegürtet und trägt zusätzlich einen Dolch. Von dem Körper ist wieder nur das Gesicht gezeigt, welches wieder scheinbar naturalistische Züge aufweist. Wie schon bei der anderen Figur sind die Gesichtszüge weich abgeschattiert und plastisch gestaltet. Die Person hat braune Haarfarbe, trägt einen Kinnbart und auf dem Kopf eine speziell geformte Krone und ist dadurch als *Erzherzog von Österreich* zu erkennen. In seinen zum Gebet gefalteten Händen befindet sich ein nach rechts geschwungenes Spruchband. Der *lateinische* Text lautet: *Ave verum corpus Christ (xpi)*. Vor dem Betenden ist ein nach rechts geneigter Wappenschild platziert, ohne jedes perspektivische Element, parallel zur Bildfläche. Ähnliches gilt übrigens auch für die oben beschriebene Fahne. Abgesehen von einem nach links geschwungen, faltigen Fortsatz, der so auch eine gewisse Symmetrie zu dem Spruchband herstellt, ist die eigentliche Fahne rechtwinkelig und völlig zweidimensional

dargestellt. Wappenschild wie Fahne werden außerdem von einem kaum sichtbaren zarten Muster bzw. einer Schraffur überzogen, die an entsprechende Motive der Glasmalerei erinnern.

Wir waren am Anfang unserer Beschreibung von einem zweigeteilten Blatt ausgegangen, also von zwei Bildern. Bevor wir uns aber dem unteren Bild zuwenden, fällt auf, dass das obere der beiden Bilder sich offenbar noch auf das kleinere, dritte Bild bezieht, welches auf der gegenüberliegenden Buch-Seite platziert ist. Von diesem wird es sinnvoll erweitert und ergänzt. Der zentrale Inhalt des oberen Bildes liegt, wie wir gleich sehen werden, außerhalb seiner Begrenzung, in einem anderen Bild. Diese Feststellung ergibt sich, wenn wir die Inhalte der Bilder zueinander in Beziehung setzen. Dazu ist es aber notwendig, zuerst das kleinere Bild zu beschreiben.

Die Initiale: (Abb. 5).

Es handelt sich um eine illustrierte *Initiale* am Textbeginn. Die Halbfigur von *Christus* als Schmerzensmann ist in die *Initiale* „S“ (*Sacerdos*..) eingezeichnet. Die vor dem leicht nach rechts geneigten Körper übereinander gelegten Hände zeigen die Wundmale. Auch die Wunde an der Seite *Christi* ist sichtbar. Der Kopf trägt eine Dornenkrone, dahinter befindet sich ein goldener *Kreuz-Nimbus*. Der ganze Körper ist von einem feinen goldenen Strahlenkranz umgeben.

Solche *Schmerzensmann*-Darstellungen wurden unter anderem zu *Fronleichnam* gezeigt¹⁰, und das ist ja auch das Thema unserer Handschrift: Das Fest des Leibes und des Blutes *Christi*. Der Gekreuzigte wird in einem anonymen Reimgebet aus dem 13. Jahrhundert als der „wahre Leib“ angesprochen: *Ave verum corpus natum de Maria virgine. Vere passum immolatum in cruce pro homine. Cuius latus perforatum unda fluxit, sanguine. Esto nobis praegustatum in mortis examine.*¹¹

Nicht anders beginnt aber das Spruchband auf dem oberen Bild. Der Knieende begrüßt den *Schmerzensmann*, zu dem er aufblickt und sich hinwendet, als den wahren Körper *Christi*. Diese Hinwendung wird nicht nur von dem Herzog vollzogen, sondern auch durch die bereits erwähnte Schrägstellung der Wappenschilde. Sowohl das Wappen des Herzogs als auch das seines Begleiters sind genau 45° nach rechts aus der senkrechten Achse gedreht.

So können wir mit Recht sagen, dass der *Schmerzensmann* der *Initiale* durchaus als „ausgelagerter“ Bildinhalt des oberen Bildes zu verstehen ist, jedoch gehört er inhaltlich genauso zu dem Text der Liturgie, den er zu illustrieren scheint. Damit ist das *Christus*-Bild das zentrale Bindeglied zwischen der Darstellung real existierender Personen und ihrer

¹⁰ Zimmermann, 1997, S.508-09.

¹¹ Wikipedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Leib_Christi

mittelalterlichen Lebenswelt und der textlichen Darstellung der für das *Fronleichnamsfest* wichtigen Glaubensinhalte. Bilder und Text gehen so ineinander über und bilden eine Einheit. Eigentlich ist sogar das untere Bild durch die Schrägstellung der darauf befindlichen Wappen in diesen Bezug mit eingebunden.

Unteres Bild: (Abb. 6).

Dieses ist etwa gleich groß wie das obere und noch einfacher aufgebaut: Es zeigt fünf von *Akanthus*-Ranken umgebene Wappenschilde auf einem goldenen, kreuz und quer linierten Untergrund. Die Linien verlaufen dabei diagonal und bilden so kleine Rauten, in die sehr kleine, fast punktförmige Kreise eingezeichnet sind. Die Ranken sind in rosa, blauen und grünen Farbtönen gehalten und ähneln denen, die in den Randleisten zu finden sind. Die Wappenschilde sind wie schon die Wappen auf dem oberen Bild nach rechts oben geneigt. Ein Wappen ist etwas größer als die anderen und befindet sich in der Mitte des Bildes. Es ist das Wappen der Familie *Anjou*, das wir noch weiter unten genauer besprechen werden. Es wird von den anderen Wappen umgeben, welche die Erbländer der *innerösterreichischen* Linie der *Habsburger* symbolisieren. (Das *Habsburger*-Reich war zeitweise wegen Erbschaftsangelegenheiten zwei- und sogar dreigeteilt gewesen, und wurde erst Mitte des 15. Jahrhundert unter *Friedrich III* wieder in einer Hand vereint). Links oben ist also das Wappen von *Kärnten*, links unten jenes von *Krain*, rechts oben das der *Steiermark* und rechts unten das *Tiroler* Wappen. Bemerkenswert ist vor allem die Tatsache, dass alle vier seitenverkehrt dargestellt sind. Möglicher Weise wollte man damit vermeiden, dass sich die auf den Wappen befindlichen Tiere, bzw. die heraldisch vornehmeren Seiten von *Christus* abwenden, neben dem Neigen der Wappen nach rechts ein weiterer Hinweis also, dass die beiden Bildseiten aufeinander bezogen gesehen werden müssen.

Folio 2r: (Abb. 2).

Die Beschreibung der *Initiale* mit dem *Schmerzensmann* haben wir schon in Zusammenhang mit *f.Iv* vorgenommen.

Das im unteren Bildrand befindliche *Medaillon* (Abb. 7) wird durch eine Schleife des gemalten Gestänges gebildet, das auf dieser Seite als Rahmen fungiert. Das Medaillon hat einen blauviolettten Hintergrund welcher, ähnlich wie in dem unteren Bild von *f.Iv*, mit einem goldenen Raster von diagonal geführten Linien überzogen ist. Auch hier sind in den so entstehenden Rauten zusätzlich kleine Punkte eingezeichnet. Als Inhalt sehen wir einen Helm mit einer nach rechts und links abstehenden roten Helmdecke mit einer weißen Unterseite. Die Helmzier bildet eine goldene Krone aus der ein ebenso goldener *Pfauenstoß* aufragt. Unter dem Helm befindet sich ein *rot-weiß-roter* Wappenschild, der ganz analog zu dem

Schild auf *f.Iv*, mit einem zarten, kaum sichtbaren Muster aus Ranken überzogen ist. Allerdings ist der Schild hier auf die andere Seite hin geneigt, also nach links. Diese Beobachtung passt gut zu unserer vorher aufgestellten Hypothese, dass sich die Wappen stets den wichtigen Personen der Darstellung zuwenden. Möglicher Weise ist auch der Helm in dem Medaillon aus diesem Grund leicht nach links gerichtet. Insgesamt ist dieses Ensemble von Wappenschild und Helm als eine Art *großes (oder Voll-) Wappen der Habsburger* zu verstehen. Und so wie die oben beschriebene Konstellation der Bilder eine Beziehung des Hauses *Habsburg* zu *Christus* ergab, scheint es auch hier zu sein: Wappenmedaillon und *Initiale* sind über das Rahmengestänge, an welchem beide befestigt sind, fast untrennbar miteinander verbunden. Erwähnenswert an dieser Seite ist vielleicht noch ein zusätzlicher Dekor aus einzelnen verschiedenfarbigen Blüten, die sich zwischen den Textspalten befinden. Es könnte sein, dass es auch hier einen Bezug zu *Fronleichnam* gibt, da zu diesem Fest bekanntlich Blumen ausgestreut werden. (Sonst findet man Blumendekor vermehrt bei *niederländischen* Handschriften).

Methodik:

An dieser Stelle ist eine Überlegung zum methodischen Vorgehen angebracht: Weiter oben haben wir festgestellt, dass Bilder eigenständige Ausdrucksmittel sind. Sie können als eine Art Bildsprache aufgefasst werden. Trotzdem bleibt es uns oft nicht erspart, das Verstehen der Bilder im begrifflichen Denken zu vollziehen. Das heißt nun aber nicht, dass wir die Bilder absurder Weise restlos in Worte übersetzen müssen und dadurch erst zu einem Verständnis gelangen, sondern nur, dass wir das begriffliche Denken zur Hilfe nehmen, denn auch bei der Herstellung eines Bildes changiert man ständig zwischen begrifflichem und vorstellungshaftem Denken. Neben ihrer Ähnlichkeit mit empirischen Gegenständen, die immer schon gedachte Gegenstände sind, haben die dargestellten Formen, ganz wie Symbole, auch konventionalen Charakter oder haben Beziehungen, Handlungen, Strukturen, komplexe Thematiken (man denke nur an Allegorien), also auch Ungegenständliches zum Inhalt. Sie sind nicht für alle Zeiten und Menschen geschaffen, sondern kommen aus einem bestimmten Umfeld, haben einen spezifischen Adressatenkreis oder eine bestimmte Aufgabenstellung. Bei aller Subjektivität des Dargestellten sind Bildmotive weitgehend kanonisiert. Die Entstehung von neuen Motiven ist nie sprunghaft oder isoliert.¹² Immer gibt es eine Tradition, die nur langsam variiert und adaptiert wird. Da wir bei unserer Untersuchung einen wesentlich

¹² Pächt, 1995, S.269-92.

historischen Ansatz verfolgen, ist es uns ein Anliegen die Bilder der *Hystoria* in einem solchen angenommenen Wirkungs- und Bedeutungszusammenhang zu verorten. Dadurch erhalten wir auch die beste Einsicht in die persönliche Leistung der Künstler, sowie die idealen Voraussetzungen für die angemessene Interpretation und Sichtweise des Dargestellten. Wir ordnen dabei die Motive nach ihrer Form, die zugleich ihr Inhalt ist und ihn erschließt. Das mit Worten zu nennen, was die Form erschließt, ist Aufgabe der *Ikonographie*.

Ikonographie:

Wenn wir uns fragen, welche die offensichtlich wichtigsten Bildinhalte sind, so können wir sagen, dass es vor allem um Personen geht, bzw., wenn wir die Wappenschilde mit einbeziehen, um verschiedene Aspekte von Personen. Bevor wir uns aber einer genaueren Interpretation der Dargestellten widmen, soll geklärt werden, was mit dem Ausdruck *Person* eigentlich gemeint ist, denn auch dieser Begriff unterliegt einem ständigen Wandel im Lauf der Geschichte. In diesem Sinne wollen wir die Dargestellten vorerst ganz neutral als Menschen bezeichnen.

Bilder von Menschen:

Im Mittelalter dienten Bilder konkreter Menschen, vom Sonderfall der Darstellung *Christi* einmal abgesehen, zur Repräsentation und Stellvertretung, sowie dem Totengedenken. Hierin zeigt sich zunächst ein anderes Bildverständnis, welches das Bild eher in einen funktionellen oder rituellen Zusammenhang stellt als in einen künstlerisch-ästhetischen. Das Bild war in erster Linie Schnittstelle zur Interaktion mit Göttlichem oder abwesenden bzw. verstorbenen Personen.

Auch der Wappenschild, der als Zeichen und Gegenstand einen sozialen Körper repräsentierte, an dem der Träger Teil hatte, war aus der praktischen Verwendung der Schilde als Erkennungszeichen im Kampf hervorgegangen.

Zunächst ergänzten sich beide Darstellungsformen, doch gerieten sie bald in Konkurrenz, wobei weniger Zeichen und Bild im Gegensatz standen, sondern mehr noch eine unterschiedliche Auffassung von dem, was eine Person sei, bzw. was zu ihr gehöre und woran sie festzumachen sei.¹³ Person zu sein bedeutete im Mittelalter hauptsächlich einer bestimmten sozialen Schicht innerhalb einer nicht primär vom Menschen gemachten

¹³ Belting, 2003, S.89-100.

Weltordnung anzugehören. Speziell im adeligen Bereich waren ja alle aktuellen Rechte, Pflichten und Ansprüche aus der jeweiligen Familiengeschichte legitimiert. Person zu sein, hieß also in einer genealogischen Reihe zu stehen. Das Wappen, das eher Zeichen als Bild ist, konnte solch eine Reihe in sich vereinen. Die Abbildung eines Einzelnen war vorerst eine schwierig zu lösende Aufgabe, denn weder hatte man eine Vorstellung von Individualität im heutigen Sinn, noch die Mittel um sie darzustellen. Die Entstehung des neuzeitlichen Personenbegriffs geht Hand in Hand mit der Entwicklung des Bildes und speziell des Abbildes vom Menschen. Der Weg führt, nicht zuletzt wegen der Art und Weise wie die Medien Wappenschild und vor allem die Bildnistafel zum Einsatz gebracht wurden, nämlich als transportable, körperhafte Stellvertreter der Dargestellten, über die Entdeckung des konkreten (menschlichen) Körpers und des dazugehörigen Systemraumes. Der Körper, speziell das Gesicht, wird in diesem Prozess zur Repräsentation des Selbst, das Selbst zum Subjekt. Mit dem Kriterium der Ähnlichkeit als Mittel zur Subjektbeschreibung bewegt man sich auf unsicherem Terrain, was neue Fragen aufwirft. Doch abgesehen von dem Ringen um Individualität, worin sie eigentlich bestünde und woran sie festzumachen sei, gibt es seit jeher Realismen in der bildenden Kunst, die nicht viel mit Individualität zu tun haben, d.h. die entweder idealisieren oder typisieren, oder eine Realität zeigen, um sie zugleich bedeutungslos erscheinen zu lassen.

Das Wappen als Signum überindividueller Identität jedenfalls begleitet das an einem veränderten Personenbegriff orientierte Porträt noch eine Weile bevor es von diesem verdrängt und fast bedeutungslos wird. (Trotzdem blieben Wappen in verschiedenen Bereichen gebräuchlich, später sogar noch in anderen, neuen Formen, z.B. als politisches oder kommerzielles Marken-Zeichen).

In der Buchmalerei findet die persönliche Darstellung von jemandem hauptsächlich im Rahmen von *Kryptoporträts*¹⁴, also im Bild versteckten Porträts, *Dedikations-* und *Präsentationsminiaturen* statt. Bei letzteren geht es entweder um die Darstellung der Übergabe einer Handschrift durch den Verfasser an den Auftraggeber oder um die Darstellung der Übergabe eines Textes, der einer bestimmten Person gewidmet ist, wobei die dargestellten Empfänger auch nicht (mehr) real existierende Personen sein können, wie z.B. Heilige. Diese Art der Widmung rückt so eine Darstellung in die Nähe eines Stifterbildes. Die meisten dieser Darstellungen finden sich im *französischen* Bereich.¹⁵

¹⁴ Schmidt, 2005, S.329-40.

¹⁵ Benesch, 1987, S.1-9.

Das sogenannte *autonome Porträt* hat also zum Zeitpunkt der Herstellung unseres Buches jedenfalls noch eine relativ kurze Tradition, bzw. ist es noch gar nicht wirklich als autonom zu bezeichnen. Neben einem *französischen* Bild von *Jean le Bon* (bzw. *Karl V*, die Identität des Dargestellten ist umstritten) um 1350, gibt es das Porträt *Rudolf IV* um 1365, das als das älteste erhaltene selbständige Porträt der deutschen Kunst gilt. Weiters lässt sich aus Darstellungen *Albrechts II*, also *Rudolfs* Vater, auf nicht mehr erhaltene Vorbilder um 1350 schließen.¹⁶ Die ungefähr gleichzeitige Entstehung solcher „autonomer“ Bildnisse mit individuellen Zügen an den wichtigsten *europäischen* Fürstenhöfen ist wohl vor allem aus Stifterbildern abzuleiten. Ihre genaue Funktion ist noch im Unklaren, wahrscheinlich dienten sie hauptsächlich zur *Memoria* der Dargestellten. Offenbar wurde aber, nach diesem ersten Auftakt die Produktion solcher Porträts wieder zurückgestellt und sollte erst einige Jahrzehnte später wieder aufleben.¹⁷

Bildinhalte:

Wilhelm von Habsburg:

Wir beginnen unsere Untersuchung also mit der offensichtlich wichtigsten Figur im Bild, nämlich dem Knieenden, den wir vorläufig schon als *Erzherzog von Österreich* identifiziert haben. (**Abb. 8**). Diese Identifikation gelang vorerst nur anhand der im Bild vorhandenen heraldischen Elemente, des *rot-weiß-roten Bindenschildes*, des *Pfauenstoßes* als Helmzier und der Wappen der *habsburgischen* Länder, bzw. auch wegen der von der Figur getragenen Krone, die in ihrer Form der Krone *Rudolf des Stifters* auf dem oben erwähnten berühmten Bild gleicht. Die Krone mit ihrer typischen Form dürfte ein Teil des Konstruktes des *Privilegium Maius* gewesen sein, einer gefälschten Urkunde aus dem Jahr 1358, welche eine teils *römische* Abstammung der *Habsburger* beweisen und so ihren Status als *Erzherzöge* begründen sollte, um sie unter Anderem im Ansehen und Einflussmöglichkeiten den sieben *Kurfürsten* des Kaiserreiches anzugleichen.

Die Frage um welchen *Habsburger* es sich genau handelt, konnte wiederum nur durch ein weiters heraldisches Element beantwortet werden, nämlich dem in der Mitte des unteren Bildes befindlichen Wappens der Familie *Anjou*. Es bleibt unser wichtigster Anhaltspunkt, denn auch wenn wir bei der Beschreibung der Bilder festgestellt haben, dass die Gesichter der beiden Personen eher naturalistisch dargestellt sind, sind sie doch etwas zu klein um wirklich detailliert genug zu sein und außerdem könnten sie, auf das Problem mit dem Realismus

¹⁶ Schmidt, 2005, S.342.

¹⁷ Schmidt, 2005, S.344.

wurde schon hingewiesen, leicht genealogische oder „modische“ Züge enthalten. Die Ähnlichkeit etwa mit dem Porträt *Rudolf des Stifters* ist unverkennbar. (Abb. 9).

Von den in Frage kommenden *Habsburgern* jener Zeit gibt es genügend historisches Material überliefert, so dass wir über das Leben der einzelnen Vertreter dieser Adelsfamilie gut unterrichtet sind. So ist unter anderem bekannt, dass es im Oktober 1403 zur Hochzeit *Wilhelms des Freundlichen* mit *Johanna II von Anjou* (aus der *neapolitanischen* Linie) kam. Der Heiratsvertrag ist erhalten und befindet sich im *Österreichischen Staatsarchiv*.¹⁸ Eine Darstellung von *Wilhelm* und *Johanna* befindet sich, so wird jedenfalls angenommen, auch in dem *Rationale Durandi* (ÖNB Cvp 2765) auf Seite f. 274v. Dort sehen wir die beiden in zwei (von drei) in der unteren Randleiste des Blattes eingelassenen Medaillons, zusammen mit ihren Familienwappen. Das Wappen *Johannas* ist annähernd gleich dem in unserem unteren Bild befindlichen. Aufgrund der Übereinstimmung der Wappen in den Bildern mit dem überlieferten Wappen der Familie *Anjou-Neapel*, deren Angehörige *Johanna II* war, wurde schon bei früheren Bearbeitungen der Handschrift der Schluss gezogen, dass es sich bei dem Dargestellten in unserem Bild wohl nur um *Wilhelm von Habsburg* (1370-1406) handeln könne. Dies würde auch gelten, wenn wir eine andere Deutung des Wappens in Erwägung ziehen, nämlich, dass es sich um das ganz ähnliche Wappen der *ungarischen Anjou-Linie* handeln könnte. Der Klärung dieser Frage werden wir uns noch weiter unten widmen, wenn wir die Wappen genauer in den Blick nehmen. Jedenfalls, und das soll uns vorerst genügen, käme eben auch bei so einer Variante nur *Wilhelm von Habsburg* als passender Träger in Frage, da er als einziger der zu dieser Zeit lebenden *Habsburger* einen Versuch unternommen hatte, in die *ungarische* bzw. dann in die *neapolitanische* Linie der *Anjou* einzuheiraten. Bevor wir aber daran gehen, etwaige Vorbilder für die Darstellung *Wilhelms* in der uns vorliegenden Handschrift zu präsentieren, wollen wir uns kurz mit den überlieferten historischen Fakten über diesen Fürsten beschäftigen, damit wir wissen, mit wem wir es eigentlich zu tun haben, aber auch um die weiter unten folgenden Kapitel (betreffend seinen Begleiter, die Wappen und die Frage nach der Datierung) besser verständlich zu machen.

Die folgende Kurzdarstellung entnehmen wir der einschlägigen Geschichtsliteratur.¹⁹

Erzherzog Wilhelm von Habsburg, geboren 1370, auch genannt „Der Freundliche“ war der älteste Sohn *Leopold III* und *Viridis Visconti*. Sein Wahlspruch lautete angeblich: *Ars vincit naturam, die Kunst besiegt die Natur*, womit wohl ein eher weit gefasster Kunstbegriff gemeint ist.

¹⁸ AT-OeSTA/HHStA UR FUK 353.

¹⁹ Hamann, 1988, S.428-30.

Er wurde im Alter von 10 Jahren mit der wahrscheinlich 1373 geborenen *Hedwig*, einer Tochter von *Ludwig I (dem Großen) von Ungarn* verlobt. Die Heirat sollte 1385 stattfinden (die Bekräftigung des Ehe-Vertrages aus diesem Jahr befindet sich im *Österreichischen Staatsarchiv*²⁰) jedoch wurde der Vertrag aufgrund politischer Wirren einseitig aufgelöst. Nach dem Tod *Ludwigs* hätte nämlich seine ältere Tochter *Maria*, die inzwischen mit dem *Luxemburger Sigismund* verlobt worden war, sowohl *Ungarn* als auch *Polen* erben sollen.

Da diese Konstellation von Seiten der Polen abgelehnt wurde, blieb *Maria* in *Ungarn*, dessen König *Sigismund* werden sollte, und man entschloss sich an ihrer Stelle *Hedwig* als Königin von *Polen* einzusetzen. *Hedwig* wurde auch aus politischem Kalkül 1386 zur Ehe mit *Wladislaw Jagiello* von *Litauen* gezwungen, obwohl sie lieber an ihrer Verbindung mit *Wilhelm* festgehalten hätte. Versuche *Wilhelms* die Beziehung zu retten blieben erfolglos.

Im selben Jahr starb *Wilhelms* Vater, *Leopold III*, in der historisch bedeutsamen Schlacht bei *Sempach* (heutige *Schweiz*). *Wilhelm* wurde einstweilen vor seinen jüngeren Brüdern *Leopold*, *Ernst* und *Friedrich* Herr der *leopoldinischen* Erbländer *Steiermark*, *Kärnten*, *Tirol*, *Istrien*, *Görz*, *Vorarlberg* und *Vorlande*. Der Landbesitz des Hauses *Habsburg*, der auch die Länder „ober und unter der Enns“, also etwa *Ober-* und *Niederösterreich*, umfasste, war nämlich nach dem Tod *Rudolf IV, des Stiflers*, auf seine Brüder *Leopold III* und *Albrecht III* aufgeteilt worden (*Neuberger Teilungsvertrag* 1379). *Albrecht III* behielt aber als ältestes Familienmitglied eine Sonderstellung in allen Ländern, also auch in den Erbländern *Wilhelms*.

Schon bald nach dem Tod *Albrechts III* 1395 kam es zu massiven Auseinandersetzungen zwischen den beiden Linien um die Vorherrschaft, aber auch innerhalb der eigenen Linie gab es Konkurrenz für *Wilhelm*. Trotzdem er aber sein Erbe mit seinen Brüdern teilen musste, gelang es ihm im Lauf der Zeit eine ähnliche Stellung zu erlangen wie sein Onkel *Albrecht III*. Schon nach 1396 und besonders ab 1404 war er sogar, neben *Albrecht IV* (und nach dessen Tod im selben Jahr als Vormund seines Sohnes *Albrecht V*) gleichberechtigter Mitregent in den Ländern der *albertinischen* Linie. Im Jahr 1399 war *Hedwig*, an die er sich stets gebunden gefühlt hatte, an der Geburt ihres ersten Kindes (zusammen mit diesem) gestorben und *Wilhelm* konnte nach einiger Zeit Heiratsverhandlungen mit dem Haus *Anjou Neapel* aufnehmen, was unter anderem seine guten Beziehung zu *Ungarn* belastete, da der Bruder seiner angehenden Frau *Johanna II, Ladislaus*, Ansprüche auf die Herrschaft in *Ungarn* angemeldet hatte. 1403 jedenfalls wurde die Heirat mit *Johanna* offiziell

²⁰ AT-OeSTA/HHStA UR FUK 264.

durchgeführt. (Auch dieser Vertrag befindet sich im *Österreichischen Staatsarchiv*²¹). Die Ehe blieb aber kinderlos und am 15.7.1406 starb *Wilhelm* an den Folgen eines Reitunfalls. *Johanna* kehrte nach *Neapel* zurück.

Hedwig, die sich stets um gesellschaftliche und soziale Anliegen bemüht hatte wurde 1997 von Papst *Johannes Paul II* heilig gesprochen.

Was nun mögliche ikonographische Vorbilder für den *Wilhelm* unserer Handschrift betrifft, so findet sich zunächst eine ganze Reihe von Beispielen in der Glasmalerei.

Als erstes wollen wir die Darstellung *Albrechts III* in *St. Erhard/Breitenau* (*Steiermark*) anführen. Die etwa 0,7 x 0,47 cm große Scheibe zeigt den Stifter der Chorfenster *Albrecht III*, also den Onkel *Wilhelms*, mit seinen beiden Frauen *Elisabeth* von *Böhmen* und *Beatrix* von *Hohenzollern*.²² (**Abb. 10**). Über den Figuren befindet sich eine Inschrift: *Albertus dux Austriae et Styrie et Carinthie etcetera et uxores eius*. Da *Albrecht* sich wohl erst nach dem Tod seines Bruders *Leopold* 1386 als Herr über diese Länder bezeichnen konnte, und er selbst 1395 verstarb, wird eine Entstehung der Scheibe innerhalb dieser Zeitspanne angenommen, also ca. 1390. Abgesehen von ein paar Verschiedenheiten in den Attributen (Helm statt Krone, Zopf als Insignium für den von *Albrecht* gegründeten sog. „Zopforden“) und dem Umstand, dass *Albrecht* nach links gewendet ist und seine Fahne sowie seinen Helm selbst trägt, ist die Ähnlichkeit der beiden Darstellungen, insbesondere auch die plakative Inszenierung der *Habsburgischen* Farben *Rot-Weiss-Rot*, nicht zu übersehen. Dazu trägt auch der blaue Hintergrund bei, in welchem sich, so wie in unserem Bild, zarte Ranken- bzw. Blattmotive finden, und auch die Gestaltung der Fahne bis hin zu ihrer feinen ornamentalen Verzierung.

Dass die Ähnlichkeit der beiden Darstellungen nicht zufällig sein dürfte, bezeugt auch die Verwendung von identischen Vorlagen für andere Glasfenster der Ausstattung von *St. Erhard* und für das *Rationale Durandi*, einer weiteren bedeutenden Handschrift der *Hofwerkstatt* (*Cyp 2765 der ÖNB*). Hier werden also ganz konkrete Zusammenhänge der in *Wien* ansässigen Werkstätten (für Glas- und Buchmalerei) vermutet.²³

Wenn wir in der Region bleiben, gibt es auch noch andere Stifter-Scheiben, die ähnlich gestaltet sind, etwa in der bedeutenden, in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts fertig gestellten Wallfahrtskirche *Maria Strassengel* in der *Steiermark* (**Abb. 11**) oder in der Ende des 14. Jahrhunderts erweiterten Stiftskirche von *Viktring* in *Kärnten*. (**Abb. 12**). Auch hier

²¹ AT-OeStA/HHStA UR FUK 353.

²² Bacher, 1978, S.163-64.

²³ Fingernagel, 2002, S.148.

sehen wir Knieende in voller Rüstung, die Hände zum Gebet erhoben. Ebenso finden sich florale Elemente als Hintergrundornament, sowie in *Strassengel* ein deutliches Präsentieren von Wappenschild und heraldischen Farben auf der Kleidung. In *Viktring* gibt es zusätzlich auf *Christus* verweisende Spruchbänder, wie in unserer Handschrift.

Neben regionalen Einflüssen zeigen alle diese Beispiele stilistisch eine gewisse Nähe zur Produktion der in *Wien* ansässigen „Hofwerkstatt“ für Glasmalerei, weshalb es nicht verwundert, dass wir auch unter den ihr direkt zugeschriebenen Beständen fündig werden. Das ***Germanische Nationalmuseum*** in *Nürnberg* verwahrt eine aus dieser *Wiener* Werkstatt stammende Stifterscheibe aus dem späten 14. Jahrhundert, welche *Heinrich Streu zu Schwarzenau* und *Anna von Kuenring* als Stifter präsentiert, und der von uns als erstes genannten aus *St.Erhard/Breitenau*, und somit unserem Bild, am nächsten kommt, wenn man von den verschiedenen Wappenfarben absieht. (Abb. 13).

Doch auch in *Wien* selbst, nämlich in einem Chorfenster der gotischen Kirche ***Maria am Gestade***, gibt es eine verwandte Darstellung von *Rudolf IV* als Stifter. Hier sind zwar aufgrund späterer Ergänzungen die Vergleichsmöglichkeiten etwas eingeschränkt, doch das Grundmotiv ist klar erkennbar.²⁴ (Abb. 14).

Die frühesten Beispiele dieser (wohl nicht ganz vollständigen) Reihe sind aber die Stifterscheiben in den Chorfenstern des Klosters ***Muri*** (*Schweiz*) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Hier, nahe am Stammsitz der *Habsburger*, finden sich Darstellungen *Albrechts II von Habsburg* bzw. auch seiner Frau, *Johanna von Pfirt*, zusammen mit ihren Kindern. *Albrecht II* war der Vater *Rudolf des Stifters* bzw. seiner Brüder *Albrecht III* und *Leopold III*, und eine zentrale Figur der *habsburgischen* Geschichte. (Abb. 15, 16). Obwohl die Scheiben, nicht nur wegen der großen Entfernung von *Ost-Österreich*, sondern vor allem auch wegen ihres höheren Alters, stilistisch etwas anders gestaltet sind als die zuvor beschriebenen, entsprechen der knieende *Albrecht* und seine Attribute ganz demselben Muster. Deutlich zeigt sich auch hier schon die starke Betonung der *habsburgischen* Farben.

Bei so vielen verwandten Abbildungen in der Glasmalerei würde man normaler Weise annehmen, dass es einfach sein müsste, Vorbilder aus der Buchmalerei zu finden. Dies ist jedoch, zumindest bei oberflächlichem Durchsuchen der in Frage kommenden Bestände, nicht der Fall. Abgesehen von dem Umstand, dass der Bereich der Buchmalerei, unter anderem auch wegen der breiteren „Streuung“ des Materials, wesentlich schwerer zu überschauen ist, und so vielleicht das eine oder andere Beispiel unentdeckt bleibt, stößt man eher auf

²⁴ Kraft, 1947, S.175.

Darstellungen, deren Ähnlichkeit mit unserem Bild geringer ist als die der oben angeführten Beispiele aus der Glasmalerei.

Das in der *Hystoria* verwendete Muster zeigt sich noch am deutlichsten in einem **Klosterneuburger Brevier** aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (*Cll 1190, f. 498v*). (**Abb. 17**).

Der nicht identifizierte Ritter kniet mit zum Gebet erhobenen Händen vor einer *Initiale* mit einem Bild des *heiligen Martin*. Diese ist mit dem Zierrahmen der Seite verbunden, so dass, ob es so gemeint war oder nicht, zusätzlich der Eindruck einer vor dem Ritter aufgestellten Fahne entsteht. Auch der in unserem Bild vorhandene Knappe fehlt nicht, nur, dass er sich *vor* dem Knieenden befindet und eine *Martinigans* am Feuer zubereitet. Die hölzerne Bank auf der er dabei sitzt, erinnert an den Gebetsschemel, über den *Wilhelm* seinen Mantel gelegt hat. Wegen der Art wie der Ritter seinen Helm trägt, ergibt sich aber fast noch mehr ein Naheverhältnis zu den oben besprochenen Glasmalereien als zu unserem Bild.

Ein zeitlich näheres, was die Ikonographie betrifft aber eigentlich weiter entferntes Beispiel aus der Buchmalerei finden wir in dem schon erwähnten **Rationale Durandi** der *Österreichischen Nationalbibliothek* (*ÖNB Cvp 2765*). Wir wollen es vor allem wegen der Darstellung *Wilhelms* in unsere Betrachtung mit einbeziehen. Auf **folio 274v** sehen wir *Wilhelm* und *Johanna II* in jeweils einem Medaillon. (**Abb. 18**). Auch hier kniet *Wilhelm* betend auf einer hölzernen Bank, die aber kein bloßes Gestell ist, sondern mehr an eine Kirchenbank erinnert. Den weiten, blauen Mantel, der etwas aufwändiger gearbeitet ist als der in unserem Vergleichs-Bild, trägt er am Körper, so dass keine weiteren Ausstattungsdetails zu sehen sind. Der hervorstehende Fuß, sowie die unbedeckten Hände lassen aber auf ein eher ziviles *Oufit* schließen. Trotzdem ist der Mantel hier ein herrschaftliches Element und nicht eine Geste der Bescheidenheit, wie in der *Hystoria*.

Krone oder Helme finden sich in dem Medaillon nicht, dafür aber ein ganz ähnlich platzierter Wappenschild gleich vor *Wilhelm*, was hier als einziges Element den überpersonalen Aspekt des Dargestellten anschaulich zur Geltung bringt. Der hinter *Wilhelm* stehende Knappe ist ganz in blau (und ein wenig weiß) gekleidet und stützt sich auf sein Schwert. Sein Wappenschild ist schräg gestellt und kaum wahrzunehmen. Auch an ihm sind keine Rüstungsteile sichtbar und die in unserem Vergleichsbild vorhandene Fahne fehlt überhaupt. Trotz der vielen Verschiedenheiten ist in der Anordnung noch entfernt das Motiv aus der *Hystoria* wieder zu erkennen. Welches der beiden Bilder früher entstanden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Dasselbe gilt auch für eine weitere angebliche Darstellung des Herzogs in dem *Rationale Durandi*, nämlich auf *f.163r*. Dort sehen wir eine im Profil gezeigte, in einem Sarg knieende Figur, ganz in Grau, ohne weitere Attribute. Die zum Gebet gefalteten Hände halten ein Spruchband. (**Abb. 19**).

Die Bilder des *Rationale*, speziell das Medaillon, werden uns noch später beschäftigen, wenn es um Stilistisches gehen wird.

Auf vergleichbare Konzeptionen treffen wir jedenfalls auch in dem *Visconti-Stundenbuch* (*BR 397*), welches ab den 1380er Jahren von *Giovannino de Grassi* illuminiert wurde.²⁵

Die *folii BR .36, BR .112v und BR .124v* zeigen (ebenso wie noch andere) den gekrönten König *David* in knieender Position vor Gott. In *BR .124v* kniet er auf einer mit unserem Bild vergleichbaren Wiese. (**Abb. 20**). Auch ist hier *David* durch den Mittelbalken eines *Initialbuchstabens* von der Gottheit getrennt, die dadurch, wie auch in unserem Bild, einen eigenen Existenzraum hat. Einen weiteren möglichen Bezug finden wir in *folio BR 18*: Es zeigt den auf einer hölzernen Bank sitzenden *David*, über ihm *Christus* mit den Leidenswerkzeugen (*Psalm 21* als Anspielung auf die kommende Passion).²⁶ Insgesamt ist für die angeführten Beispiele aber nur eine entfernte Ähnlichkeit zu unserem Bild zu konstatieren.

Etwas besser steht es mit den in *Italien* (*Pavia* oder *Mailand*) um 1380/85 entstandenen Illustrationen des „*Lancelot du Lac*“ (*BNF, Francais 343, f.7, 58*). Die dort Knieenden sind mit ihren Rüstungen dargestellt. (**Abb. 21**).

Nachdem wir schon im *italienischen* Bereich nach vergleichbaren Bildmotiven gesucht haben, können wir das auch weiter nördlich von *Österreich*, also in *Böhmen*, tun. Aber auch hier finden sich keine wirklich überzeugenden Parallelen in der Buchmalerei. Natürlich ist es nicht auszuschließen, dass vielleicht in irgendeiner Handschrift ein vergleichbares Motiv auftaucht, doch bei der Durchsicht des Bildmaterials über die Buchproduktion, die im Umfeld des *Prager Hofes* entstanden ist und die, wie wir noch sehen werden, insgesamt als Vorbild und Konkurrenz für die in *Wien* ansässigen Werkstätten galt, lassen sich keine potentiellen Vorläufer feststellen.

Durchsuchen wir nur einmal die wahrscheinlich einige Jahre vor unserer Handschrift entstandene *Wenzelsbibel* (*ÖNB Cvp 2759-2764*), so findet sich unter den insgesamt 654 Miniaturen, die von mehreren Künstlern stammen, keine einzige, die unserer Darstellung

²⁵ Meiss und Kirsch, 1972, S.12.

²⁶ Scheck, S.9.

wirklich nahe kommt, obwohl es zahlreiche Darstellungen von Königen oder Rittern in allen möglichen Situationen gibt. Eher können wir eine Verwandtschaft mit den schon besprochenen Illuminationen aus dem *Visconti*-Stundenbuch feststellen.

Als Fortsetzung unserer Vergleiche zu der Darstellung *Wilhelms* wechseln wir daher noch einmal die Kunst-Gattung und machen dazu wieder einen Sprung nach *Italien*, genauer gesagt nach *Bozen*. In der dortigen ***Dominikanerkirche*** (und zwar im westlichen Seitenschiff) findet sich ein um 1400 entstandenes, dreiteiliges Fresko mit den Darstellungen des *Heiligen Georg*, des *Volto Santo* (in Verbindung mit der *Kümmernis-Legende*), sowie ein Stifterbild vor der *Muttergottes*. (**Abb. 22**). Der Stifter, bei dem es sich um den *schwäbischen Herrn von Bopfingen* handeln dürfte²⁷, kniet in voller Rüstung und Helm vor *Maria*, seine gefalteten Hände halten ein Spruchband mit einem *lateinischen* Gebet. Vor ihm sind Wappenschild und ein zweiter Helm mit Helmzier in ganz ähnlicher Weise hingestellt, wie wir es in unserem Bild vorfinden, nur dass es sich hier um die eigenen Attribute des Ritters handelt und nicht um die einer Begleitfigur. So wird auch das Wappen des *Herrn von Bopfingen*, ganz analog zu unserem Bild, dreifach und so mit aller Deutlichkeit gezeigt. Auffallend ist auch die Ähnlichkeit in der Formgebung des Knieenden, insbesondere die stark betonte Taillierung des Körpers.

Sucht man nach möglichen Vorbildern für das *Bozener* Fresko, so stößt man auch auf eine weitere Wandmalerei, nämlich in der ***Karmeliterkirche*** in ***Weissenburg/Bayern***, etwas nördlich von *München*. Dieser Ort befindet sich ganz in der Nähe von *Bopfingen*, als dessen Herrn wir ja den *Bozener* Stifter kennen. Die Gestaltung des dortigen, im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandenen Freskos ist weitgehend dieselbe wie in der *Dominikanerkirche*. Einige Details variieren allerdings, auch inhaltlich, insofern wir hier neben dem Geiger aus der Legende gleich auch einen knieenden Stifter in Begleitung seiner Frau vorfinden, zu dessen Attributen auch wieder Wappenschild und Helm mit Helmzier gehören. (**Abb. 23**).

Im *Bozener* Bild ist der Stifter „ausgelagert“ und in einem eigenen Bild viel größer dargestellt.

Auf weitere *italienische Stifter-Fresken* treffen wir unweit von *Bozen* in ***Bergamo***. Im dortigen *Museo Civico* finden sich zwei, ursprünglich aus der Kirche *San Francesco* stammende, Fresken, die jeweils zwei knieende Ritter bzw. einen Ritter mit Gefolgsmann und

²⁷ Hörmann-Weingartner, S.41.

Fahne vor der *Madonna* zeigen. Begleitet werden sie in beiden Bildern von Heiligen. Eines der Wandgemälde ist angeblich datiert mit dem Jahr 1382²⁸. (**Abb. 24**).

Beachten wir nun die Nähe der *bayrischen* und *italienischen* Orte zur *Schweizer* Grenze, so schließt sich unser Kreis, der uns anhand der Glasmalereien zunächst von *Wien* über die *Steiermark* und *Kärnten* in die Stammländer der *Habsburger* geführt hatte. Dorthin wollen wir noch einmal zurückkehren, um weitere Wandgemälde vorzustellen: Sie befindet sich in dem *habsburgischen* Memorialstift **Königsfelden**, in der Nähe des Stammsitzes der Familie. In dem nördlich neben der Kirche stehenden *Archiv- und Schatzgewölbe* des Klosters befinden sich Darstellungen von siebenundzwanzig bei der Schlacht von *Sempach* (1386) zusammen mit Herzog *Leopold* gefallen Rittern und ihren Wappen, Helmzierden und Namenszügen. (**Abb. 25**). Die Bilder sind zwar mehrfach restauriert bzw. übermalt worden, doch nimmt man an, dass sie ebenso wie weitere gleichartige Darstellungen in dem Chor der Kirche, die heute nicht mehr existieren, bald nach Beisetzung der Gefallenen hergestellt wurden.²⁹ Vierzehn weitere knieende Fürstenfiguren befanden sich offenbar in den nicht mehr erhaltenen Glasgemälden des Langhauses der Kirche. Wie sie ausgesehen haben, ist schwer rekonstruierbar, wahrscheinlich trugen sie aber keine Rüstungen.

Wir wollen daher vorläufig davon ausgehen, dass das Motiv des knieenden Ritters aus dieser deutlich westlich von *Wien* gelegenen Zone stammt bzw. zumindest dort weit verbreitet ist und immer im Zusammenhang mit der Darstellung von Stifter-Persönlichkeiten steht. Um dies noch einmal zu bekräftigen, bringen wir einige Beispiele aus der Tafelmalerei:

Das erste ist der etwa 1370 entstandene *Altar von Schloss Tirol*.³⁰ Die Außenseiten zeigen unter anderem die Stifter *Leopold III* und *Albrecht III* in Begleitung ihrer Frauen in knieender Position. An ihren Körpern sind, ebenso wie bei den heiligen Begleitfiguren, Rüstungsteile sichtbar. (**Abb. 26, 27**).

Als zweites Beispiel wollen wir den um 1410 entstandenen, aus der Pfarrkirche *St. Georg in Pürgg* (*Stmk.*) stammenden **Epitaph des Ulrich Reisenecker** anführen, der sich heute in der *Alten Galerie* des *Johanneums* befindet.³¹ Er zeigt den Landschreiber der *Steiermark* vor der *Madonna* und in Begleitung der beiden Heiligen *Bartholomäus* und *Georg*. (**Abb. 28**).

Was diese Darstellung der unseren in der *Hystoria* besonders ähnlich macht, ist die Begleitfigur des gerüsteten *Heiligen Georg*, der auch eine Fahne trägt, sowie der wiesenartige

²⁸ Toesca, 1912, S. 271-72.

²⁹ Trapp, 1956, S. 215-28.

³⁰ Frauscher, 2005.

³¹ Keplinger, 2004, S.104.

Terrainstreifen, auf dem die Handlung stattfindet. Auf ihn werden wir später noch zurückkommen. Wie schon bei allen vorangegangenen Beispielen gibt es auch hier wieder eine auffällige Zurschaustellung des ritterlichen Wappens.

Das dritte Beispiel wäre eine *Madonna im Ährenkleid*, mit adeligem Stifter, welche dem *Meister des Halleiner Altars* zugeschrieben wird und sich heute in *Ungarn (Kereszteny-Museum in Esztergom)* befindet. (Abb. 29). Das Bild liegt zeitlich zwar etwas zu spät, um als Vorbild für unsere Darstellung zu dienen (nämlich ca. 1440), es dokumentiert aber, da es wohl selbst nicht ohne Voraussetzungen entstanden sein wird, das nach 1400 schon bestens etablierte Schema des knienden Ritters als Stifterfigur im *Salzburger* Raum. Auch auf diesem Bild zeigen sich Wappenschild und Helm mit Helmzier (des *Salzburger* Ritters *Bernhard Praun*).

Dass dieses Motiv des knieenden und gerüsteten Stifters vor der *Gottesmutter* bereits einige Jahrzehnte später, nämlich um 1450, auch in *Polen* zu finden ist, z.B. auf dem *Epitaph des Jan aus Ujazd* (Abb. 30), sagt viel über die Beliebtheit und die Verbreitung der Darstellung aus. Wegen den oben angeführten Werken mit früherer Datierung sind wir aber, wie schon angedeutet, eher geneigt eine Entstehung im deutschsprachigen Raum oder auch in *Italien* anzunehmen.

Neben den vielen Gemeinsamkeiten, die wir in den oben angeführten Beispielen gefunden haben, fällt auch eine Ungleichheit auf, die wir besonders hervorheben wollen: Der Mantel auf dem *Wilhelm* kniet, kommt in keinem unserer Vergleiche vor und dürfte hinsichtlich seiner Verwendung als Unterlage ein eher seltenes Motiv sein.

Abschließend wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass die Figur *Wilhelms* neben der Stifter-Ikonographie auch noch an andere Bild-Traditionen anschließt. Besonders seine prächtige Ausstattung erinnert an das Motiv der *Heiligen drei Könige*, die ja auch die Verehrung von *Christus* durch höchste Repräsentanten aller Erdteile zum Ausdruck bringen sollten.

Die Begleitfigur:

Als nächstes wollen wir uns der **Begleitfigur** *Wilhelms* zuwenden. (Abb. 31). Da er ebenso wie *Wilhelm* selbst in allen Details herausgearbeitet ist, als sein Fahnen- und Helmträger fungiert und sein eigenes Wappen in aller Deutlichkeit gezeigt wird, erscheint er uns als bedeutende Persönlichkeit und nicht bloß als Staffage, wie z.B. die Begleitfigur *Wilhelms* in dem Medaillon des *Rationale Durandi*. So wäre es interessant, mehr über seine Identität zu erfahren. Leider stehen wir hier aber vor größeren Schwierigkeiten, als bei der Identifizierung

seines Herrn, da wir als einzigen Anhaltspunkt nur das Wappen haben, welches im Bekanntheitsgrad nicht mit den Farben *Habsburgs* mithalten kann. Zur Klärung dieser heraldischen Frage wurden in der Vergangenheit schon einige Deutungs-Versuche unternommen, die wir kurz vorstellen und in Folge ergänzen wollen.

In der Datenbank der *Morgan-Library* findet sich zunächst ein Hinweis auf das Wappen ***Wolframs von Eschenbach***. Dieser war einer der bedeutenden Poeten des Mittelalters (Ende 12./ Anfang 13. Jahrhundert) und schrieb Versromane wie *Parsifal* oder *Willehalm*, die durch Jahrhunderte äußerst beliebt und bekannt waren. Im *Codex Manesse* (*Cod. Pal. germ.* 848 oder *Große Heidelberger Liederhandschrift*), einer Sammlung mittelalterlichen Lyrik aus dem frühen 14. Jahrhundert, befindet sich eine Abbildung des Dichters. (**Abb. 32**). Sein Wappen zeigt zwei voneinander abgewandte Äxte. Die dunkle Farbe der Äxte auf dem Bild ist vielleicht künstlerische Freiheit oder noch wahrscheinlicher nachgedunkeltes Silber. Jedenfalls gelten eigentlich weiße Äxte auf rotem Grund als das Wappen *Wolframs*.³² (**Abb. 33**).

Auffällig ist auch hier wieder die dreifache Ausführung des Wappens, so wie wir es schon aus unseren oben angeführten Beispielen kennen. Auch findet sich, wie in unserer Handschrift, ein Knappe als Fahnenträger.

Das Problem ist nun, dass *Wolfram von Eschenbach* bereits ca. 200 Jahre vor der Herstellung unserer Handschrift gestorben war. Nach allem, was wir über die mittelalterlichen Darstellungsmodi wissen, erscheint es als ziemlich unwahrscheinlich, dass ein normaler Sterblicher, auch wenn er ein bekannter Poet war, nach seinem Tod als Begleitfigur Verwendung finden hätte können, z.B. um ein Naheverhältnis zu den in Zusammenhang mit der Figur stehenden literarischen Inhalten anzuzeigen. Aber auch über etwaige Nachfahren *Wolframs*, die in Verbindung zu den *Habsburgern* standen ist nichts bekannt.

So wollen wir von diesem nicht sehr plausiblen Lösungsvorschlag zum nächsten übergehen. Hier wurde das Wappen der *bayrischen (fränkischen)* Adelsfamilie ***Lösch (Lesch)*** als mögliche Identifikation in Erwägung gezogen, und dies blieb auch die bis heute aktuelle Deutung. Die ab dem 14. Jahrhundert urkundlich bekannte Familie der *Lösch* hatte, so weit man das zurückverfolgen kann, ihren Stammsitz im Landkreis *Rothenburg ob der Tauber*. Später erwarben sie unter anderem die *Hofmark Hilkertshausen*, einen Ort der immer noch besteht.³³ In dem Wappen der Gemeinde finden sich zwei voneinander abgewandte Äxte auf rotem Grund und auch in drei verschiedenen Wappenbüchern (*Augsburger Wappenbuch*, *Schrag'sche Wappenrolle*, *Siebmacher*) finden wir solche Äxte als das Wappen der *Lösch*.

³² Peter, Bernhard, 2009.

³³ Freyberg, 1874, S.128.

(Abb. 34). Das Wappen ist tatsächlich dem in der Handschrift sehr ähnlich und nach *Meta Harrsen*, welche sich mit dem Fall beschäftigt hat, gibt es auch eine die Legende über einen Bezug zu den *Habsburgern*, die in der Familie weitererzählt wurde.³⁴ Leider wurde aber das Familienarchiv bei einem Brand vernichtet und es gibt außer dieser Geschichte keinen einzigen historisch belegbaren Hinweis auf eine solche Verbindung.³⁵ Außerdem ist doch bei aller Ähnlichkeit der Wappen die Helmzier der *Lösch* eine andere (nämlich eine weibliche, gekrönte Person, welche die Äxte hochhält) was einen weiteren, ernst zu nehmenden Einwand darstellt. So sind wir geneigt, auch diese Lösung zu verwerfen und nach einer besseren zu suchen.

Bei den in der *Morgan Library* aufbewahrten Unterlagen zur *Hystoria* findet sich auch ein älterer Zeitungsartikel, in welchem die Wappen der Handschrift besprochen werden.³⁶ Das Wappen des Bannerträgers wird hier als das der ursprünglich aus *Kärnten* stammenden Adelsfamilie ***Dietrichstein*** identifiziert. *Peter von Dietrichstein*, der in manchen Quellen aus der Zeit um 1400 Erwähnung findet, wird als der konkret Dargestellte vermutet. Das Wappen, so wird weiter argumentiert, hätte erst später einen *rot-goldenen* Hintergrund bekommen und sei früher ganz in *Rot* gehalten gewesen. Schaut man sich das Wappen aber genauer an so fällt auf, dass die dargestellten Gegenstände keine Äxte sind, sondern eher längliche Messer mit aufgebogenen Spitzen, die an verschiedenen Literaturstellen als Schwerter oder auch als *Winzermesser* bezeichnet werden. (Abb. 35). Eigentlich haben sie eine ganz andere Form als die Äxte in unserem Bild. Insgesamt überzeugt also diese Lösungs-Variante nicht besonders, auch weil sich, wie schon bei den *Leschen*, kein Naheverhältnis des *Peter von Dietrichstein* zu *Wilhelm von Habsburg* herstellen lässt.

Ein solches Naheverhältnis zu *Wilhelm* ist aber Bestandteil der letzten und somit besten Lösungsmöglichkeit, die wir anzubieten haben. Sie wurde erst unlängst von dem österreichischen Historiker *Christian Lackner* herausgearbeitet und präsentiert uns ***Leonhard Stubier*** als den gesuchten Bannerträger. Dieser scheint, laut *Lackner*, fast über die ganze Amtszeit *Wilhelms* urkundlich als sog. *Kammerschreiber* auf, d.h. von 1396 bis 1405.

Eine Unterbrechung dieser sehr wichtigen Position am Herzogs-Hof, bei der es unter anderem um die Durchführung von finanziellen Angelegenheiten ging und die zumeist mit Leuten von bürgerlicher Herkunft besetzt wurde, gab es nur 1401-03, als *Stubier* die Funktion eines *Obersten Amtmannes* ausübte. Sein Wappen ist (abgesehen von der fehlenden *Tingierung*, das

³⁴ Harrsen, 1958, S.57.

³⁵ Lackner, 2001.

³⁶ The Coat of Arms, July 1961, Vol 4., no 37, S. 294-301.

ist die Hintergrundfarbe) durch verschiedene Siegel an Urkunden aber auch durch eine Grabplatte überliefert, die sich in dem südwestlichen Turm der Stiftskirche von *Klosterneuburg* befindet, wo *Stubier* 1446 bestattet wurde. (Abb. 36). Leider ist die Marmorplatte schon stark abgenutzt, doch die beiden nach außen gekehrten Äxte sind gut erkennbar. Auch ein zweites Wappen ist, weniger deutlich, sichtbar. Man glaubt einen Arm sehen zu können, der etwas hält. Das würde gut zu den beiden Einträgen in dem *Wappenschlüssel für Niederösterreich und Wien* passen, wo unter *Stubier* einmal „Zwei Barten, auswärts gerichtet“ und später „Arm mit einer kleinen Hellebarde“ vermerkt ist.³⁷ Der Name *Stubier* findet sich anfänglich oft in der Form *Stubay*, eine Verbindung nach *Tirol* lässt sich aber nicht herstellen. Vielmehr war *Stubier* eng mit *Klosterneuburg* verbunden, von wo zumindest seine zweite Frau *Hedwig* (aus der einflussreichen und vermögenden Familie *Müstinger*) stammte. Auch weiß man, dass er Grundrechte an verschiedenen Häusern der *Klosterneuburger Oberstadt* besaß.³⁸ Da *Stubier* 1446 verstarb, müsste er, wenn man die damaligen Altersdurchschnitt bedenkt, bei seinem 50 Jahre zurückliegenden Amtsantritt ein ziemlich junger Mann gewesen sein, was gut zu der Darstellung in der *Hystoria* passen würde. Nach dem Tod *Wilhelms*, d.h. nach 1406, trat er in den Dienst seines Bruders *Ernst* (*der Eiserne*), und zwar in der bedeutenden Funktion eines *steirischen Landschreibers*. (Bei dieser Gelegenheit erinnern wir uns an *Ulrich Reisenecker*, der etwa 1410 verstarb und vorher auch *Landschreiber* in der *Steiermark* war).

Für uns bleibt jedenfalls noch die Frage offen, ob die Darstellung *Stubiers* in der Handschrift einen besonderen Grund hatte, außer vielleicht einem freundschaftlichem Verhältnis zu seinem Herrn. Wenn wir nach einem solchen Anlass suchen, bietet sich vielleicht *Stubiers* Ernennung zum *Obersten Amtmann* im Jahr 1401 an oder auch sein Eintritt in den Dienst am Hof. Möglicherweise war er sogar der Auftraggeber oder Financier der Handschrift, die vielleicht ein Geschenk an *Wilhelm* war, sodass er als der eigentliche Stifter gelten kann (und nicht der aus der Stifter-Ikonographie entlehnte Erzherzog). Er hätte so seinen Dank wegen der Berufung in die hohen Ämter bei Hof zum Ausdruck bringen können. Ob *Stubier* als Bürgerlicher für so einen Auftrag in Frage kam ist aber unsicher.

Was die ikonographische Herkunft der Figur des *Stubiers* betrifft (wir können auch hier nicht davon ausgehen, dass er persönlich Modell gestanden hat), haben wir es wieder schwerer als bei der Bestimmung von *Wilhelms* Darstellung. Die stehende Figur ist etwas unspezifischer und allgemeiner. Wenn man die Kunstwerke der Zeit vor 1400 durchgeht, findet man solche

³⁷ Aue, 1995, S.292 u. 681.

³⁸ Lackner, 2001.

gerüsteten Gestalten oft als Heilige. Speziell eine Darstellungsform des *Heiligen Georg*, stehend und mit Fahne (in Unterschied zu einem zweiten Typus, der ihn zu Pferde und mit Drachen zeigt), erinnert an unser Bild. Beispiele für solche Darstellungen finden wir z.B. in einem *Fresko* in *Metnitz* in *Kärnten* (**Abb. 37**) oder auch in dem schon oben erwähnten *Epitaph des Ulrich Reisenecker* in der *Steiermark*, wo der Heilige als empfehlender Patron auftritt. Klar ist auch, dass die Attribute *Stubiers*, Helm mit Helmzier und Wappenschild in dieser Konfiguration aus den Stifterbildern entnommen sind, die wir zuvor untersucht haben.

Zu der stehenden Begleitfigur findet sich diesmal auch ein prominentes Beispiel aus der Buchmalerei: Es ist das *Liber fundatorum*, also die Anfang des 14. Jahrhunderts (1310-20) entstandene Stifterhandschrift des Klosters *Zwettl*. (Archiv Hs 2/1, sog. *Bärenhaut*).

Folio 8 dieses *Codex* präsentiert den Stammbaum der *Kuenringer*, die mit der Geschichte des Klosters und der Region eng verbunden sind. In einem der größeren Medaillons erscheint *Azzo von Kuenring*, einer der ältesten Vorfahren dieses Geschlechts aus dem 11. Jahrhundert. (**Abb. 38**). Zwar wirkt seine Rüstung etwas anders und er hält die Fahne in der rechten Hand, aber *grosso modo* ist er gut mit unserer Figur vergleichbar, auch was sein jugendliches Aussehen betrifft. Diese Darstellung wieder kann man durchaus mit Bildern des *Heiligen Florian* in Verbindung bringen. Ein Beispiel dafür ist ein *heiliger Florian* aus der Buchmalerschule des Stiftes. (**Abb. 39**).

So können wir nach dieser kurzen Analyse davon ausgehen, dass das Motiv des gerüsteten *Stubier* wahrscheinlich und weitgehend auf die Darstellungsformen von diversen Heiligen (wie *Georg* und *Florian*) zurückzuführen sein wird.

Die Wappen:

Da wir nun schon lange mit der Identifizierung von Wappen und Personen zu tun haben, empfiehlt es sich, gleich auch die anderen Wappen, die in dem unteren Bild vorkommen, zu besprechen und dann erst zu den weiteren Bildinhalten des oberen Bildes zurückzukehren.

Einiges zu den Wappen wurde bereits weiter oben bei der Bildbeschreibung gesagt.

Bemerkenswert ist vor allem noch die Darstellung der sonst eher in Randleisten vorkommenden Wappen als eigenes Bild. Offenbar sollten sie besonderes hervorgehoben werden als eine deutliche Zurschaustellung von Rechtsansprüchen *Wilhelms*. Zu seinen ursprünglichen Erbländern tritt noch das Wappen der Familie *Anjou* als „Neuerwerbung“. Die zentrale Position ist wohl Ausdruck der Wertschätzung oder der höheren Rangordnung eines *Königreiches* gegenüber den *Herzogtümern*.

Ebenso übergeordnet scheint das obere Bild mit der Darstellung der *rot-weiss-roten* Farben und dem *Bindenschild* als einem Symbol für die gesamten Besitztümer des Hauses *Habsburg*. Er bringt auch die Bedeutung *Wilhelms* zum Ausdruck. Diese war aber, wie schon gesagt, sehr umstritten. So musste *Wilhelm* schon 1396 die Regierung des Landes *Tirol* an seinen jüngeren Bruder *Leopold* abgeben und ab 1402 wurden auch die anderen Brüder *Ernst* und *Friedrich* an der Verwaltung der Erbländer beteiligt.³⁹ Daraus entwickelte sich in Folge eine dritte *habsburgische* Linie. Daher könnte das Wappen von *Tirol* auch eher als Hinweis auf das ursprüngliche Erbe und daraus resultierende, allfällige Rechtsansprüche verstanden werden, denn als Darstellung *Tirols* als realer Einflussbereich.

Allerdings gab es auch für *Wilhelm* vorteilhaftere Entwicklungen. So z.B. wurde er ab 1395 gleichberechtigter Mitregent in den Ländern der *albertinischen* Linie (*Vertrag von Hollenburg*).⁴⁰ Ab 1404 regierte er dort als Vormund *Albrechts V.* Da nun *Tirol*, in dem *Wilhelm de facto* ohne besondere Rechte war, in aller Deutlichkeit gezeigt wird, verwundert es, dass die Wappen der *albertinischen* Linie scheinbar nicht vorkommen.

Bereits vor 1390 hatten Gebiete *ober der Enns* ein (bis heute gebräuchliches) Wappen bekommen und für die *niederösterreichischen* Kernlande begann sich langsam auch das 5-*Adler-Wappen* zu etablieren. (Genau gesagt bekam das *Land ob der Enns* ein neues Wappen und das *Fünf-Adler-Wappen*, welches früher für *Gesamt-Österreich* gestanden war, wurde in einem sehr langen Prozess zum *Land unter der Enns*, obwohl es die alte Bedeutung noch weiter bei behielt und als *Alt-Österreich* bezeichnet wurde, im Gegensatz zu *Neu-Österreich* in Form des *Bindenschildes*, der aber seinerseits noch für *Niederösterreich* verwendet wurde).

Ein Wappenbuch *Albrecht IV* zeigt uns die Wappen mit Beschriftung. (**Abb. 40, 41**).

Dass das *oberösterreichische* Wappen anderwärtig gezeigt wurde, sehen wir in dem *Rationale Durandi*, wo es auf den *folii 1* und *42* zusammen mit anderen erscheint, d.h., da die Seiten um 1385 datiert werden sofort nach seiner Entstehung (die um 1390 angesetzt wird). (**Abb. 42**).

Wichtig ist für uns in diesem Zusammenhang, dass bei der Herstellung bedeutender Handschriften, die *Albrecht III* in Auftrag gegeben hat, die Wappen beider Erblinien gemeinsam auftreten. *Wilhelm* hätte es *vice versa* genauso halten können.

Man würde also zunächst geneigt sein zu glauben, dass die Handschrift vor der Zeit entstand, als es *Wilhelm* allmählich gelang sich als Familienoberhaupt durchzusetzen (1396, 1404) und die Ansprüche auf die *albertinischen* Gebiete eher unter dem alle Ansprüche vereinenden

³⁹ Hamann, 1988, S.429.

⁴⁰ Hamann, 1988, S.429.

Bindenschild subsumiert wurden, als dass man sie explizit zum Ausdruck bringen konnte. Möglich wäre aber auch, dass man so eine Präsentation wählte um die fort bestehende Trennung der Linien nicht zu verunklären, trotz des Seniorats *Wilhelms*.

Andererseits war die Bedeutung des von den *Babenbergern* übernommenen *Bindenschildes* noch einige Jahrzehnte zuvor eine andere. Er stand nämlich *gerade* für die ursprünglichen Kernlande *Österreichs*, die weitgehend dem heutigen *Ober- und Niederösterreich* entsprechen. In dem sog. *Troppauer Evangeliar* (ÖNB, Cvp 1182), welches um 1368 von *Albrecht III* in Auftrag gegeben worden war, finden sich mehrere Seiten mit der Darstellung der *habsburgischen* Wappen jeweils in den 4 Ecken der Blätter. (Abb. 43). *Kärnten, Steiermark* und *Tirol*, die ja eigentlich nicht die Erbländer *Albrechts* waren, sind explizit gezeigt. In der vierten Ecke sehen wir den *Bindenschild*. Würden wir ihn als Wappen für *Gesamt-Österreich* interpretieren, so müssten wir unterstellen, dass *Albrecht* hier auf die Darstellung seines eigenen Bereiches verzichtet hätte.

Obwohl die separate Darstellung der *rot-weiss-roten* Farben im oberen Bild eine höhere Bedeutungsebene suggeriert, changiert der *Bindenschild* zwischen einer Hausmarke für alle *habsburgischen* Besitzungen (welche vorher dem 5-Adler-Wappen zukam) und einem Zeichen für die von den *Babenbergern* übernommenen Kernlande *Österreichs*. Dies könnte das Fehlen der um 1400 schon existierenden Wappen der *albertinischen* Lande erklären (wenn man nicht ohnehin davon ausgeht, dass sie aus Rücksicht auf das geteilte Erbe nicht gezeigt werden sollten), macht allerdings auch die ganze Frage als Datierungshilfe relativ unbrauchbar, zumal sich bloße Ansprüche nicht von tatsächlichen Rechten unterscheiden lassen. So bleibt als einziges zur Datierung hilfreiches Element scheinbar das Wappen der Familie *Anjou*, dem wir als nächstes unsere Aufmerksamkeit widmen wollen.

Das Wappen, so wird angenommen, bezieht sich auf die Heirat *Wilhelms* mit *Johanna II* von *Anjou*, die aus dem *neapolitanischen* Zweig der Familie stammte. Da diese Hochzeit, wie bereits weiter oben ausgeführt wurde, in einer Urkunde aus 1403 vertraglich festgehalten wird, ist dieses Jahr der *terminus post quem* für die Datierung der Handschrift, so wie das Todesjahr *Wilhelms*, 1406, den *terminus ante quem* darstellt. Wenn man der älteren Literatur folgt, war diese Hochzeit mit *Johanna* aber schon zu einem früheren Zeitpunkt ausverhandelt worden, nämlich kurz nach dem Tod *Hedwigs* um 1400.⁴¹ Es könnte also leicht sein, dass die Handschrift schon ein bis zwei Jahre vor 1403 in Auftrag gegeben wurde.

⁴¹ Steinwenter, 1897, S.422.

Weiters müssen wir uns fragen, ob die Identifizierung des Wappens mit *Anjou Neapel* überhaupt frei von allen Zweifeln ist, denn auch *Hedwig*, die frühere Verlobte *Wilhelms*, stammte aus dem Haus der *Anjou*, nur aus der *ungarischen* Linie. Diese Verlobung wurde von *Wilhelm* (und auch *Hedwig*) mehr als ernst genommen und er musste der erzwungenen Auflösung dieses Verhältnisses mit einiger Verzweiflung gegenüber gestanden sein, wie wir den Berichten von *Arthur Steinwenter* entnehmen⁴², die wir im Folgenden kurz zusammenfassen wollen: Nicht nur, dass die Verlobten sich angeblich auch geliebt hätten, es bestanden darüber hinaus von langer Hand vorbereitete Pläne für ein Staatsgebilde, welches *Österreich*, *Ungarn* und einige Provinzen umfassen sollte. Die Hochzeit der beiden Jugendlichen, die am jeweils anderen Hof erzogen wurden, wird durch mehrere Urkunden bestätigt und war eine ausgemachte Sache. Leider entstanden aber, wie schon oben ausgeführt wurde, nach *Ludwigs* Tod politische Wirren und seine zweite Tochter *Maria*, die eigentlich die *polnische* Reichshälfte übernehmen hätte sollen und dann sogar beide Länder, wurde nicht zuletzt wegen ihrem Mann *Sigismund* aus dem Haus der *Luxemburger* von den *Polen* abgelehnt. So wurden *Maria* und *Sigismund* nach einigen Anfangsschwierigkeiten Herrscher in *Ungarn* und die eigentlich *Wilhelm* versprochene *Hedwig* musste nach *Polen*.

Die *Habsburger* bestanden trotzdem auf die Einhaltung des Vertrages und erschienen sogar mit großem Gefolge in *Krakau* um ihre Rechte durchzusetzen. Die *polnischen Magnaten*, hingegen wünschten sich *Jagiello von Litauen* auf ihrem Thron zu sehen und versuchten eine alternative Hochzeit und damit eine Union der benachbarten Königreiche herbeizuführen. Sie wollten die *Habsburger* erst gar nicht in der Burg haben, doch schaffte *Wilhelm* es sogar sich dort einzuschleichen. Er verbrachte einige Tage mit *Hedwig*. Letztlich wurde die Sache bekannt, *Wilhelm* musste fliehen und *Hedwig* wurde zurück gehalten. Nach längeren Verhandlungen gab sie nach und heiratete 1386 den als Rohling bekannten *Jagiello*, der sich im Gegenzug hatte taufen lassen. Alle Proteste der *Habsburger* in den umliegenden Ländern und sogar in *Rom* halfen nichts, speziell weil *Leopold III* (*Wilhelms* Vater) zuvor den Gegenpapst *Clemens* anerkannt hatte und die Christianisierung *Litauens* ein großes Anliegen der Kurie war. Jedenfalls waren aus der ganzen schmachvollen Angelegenheit Ansprüche *Wilhelms* vor allem auf *Polen* entstanden, die er auch nach *Hedwigs* Tod (wiederum erfolglos) einzulösen versuchte, was aber noch nicht heißt, dass er jede Hoffnung auf *Ungarn* aufgeben haben musste, denn die Verhältnisse konnte sich zu dieser Zeit relativ schnell

⁴² Steinwenter, 1897, S.409-22.

ändern. So können wir an anderer Stelle auch nachlesen, dass *Hedwig* selbst nach dem Tod ihrer Schwester *Maria* 1395 Anspruch auf ihr Heimatland erhoben hatte.⁴³

Auch kam es noch zu Lebzeiten *Wilhelms* zu einem neuerlichen Abkommen zwischen *Ungarn* und *Österreich*, in welchem *Sigismund*, für den Fall, dass er kinderlos sterben sollte, einen der *österreichischen* Herzöge als Erben einzusetzen versprach. Ein diesbezüglicher Vertrag (heute im *österreichischen Staatsarchiv*) wurde 1402 unterschrieben und *Albrecht IV* wurde zunächst als Nachfolger bestimmt.⁴⁴ Nach dem Tod *Sigismunds* im Jahr 1437 wurde der Vertrag umgesetzt, allerdings mit *Albrecht V*, da *Albrecht IV* bereits 1404 verstorben war.

Wir wollen also versuchen, anhand einer kurzen heraldischen Untersuchung sicher zu stellen, dass sich das Wappen nicht doch auf eine mögliche Verbindung mit *Anjou-Ungarn* bezieht, die ja schon lange vor 1400 fest stand und daher die Datierung der Handschrift in Frage stellen würde. Im Zentrum unserer Überlegungen steht vor allem die Verwendung des *Jerusalem-Kreuzes* in den Wappen der weit verzweigten Familie der *Anjou*, bzw. die Frage, wie das von Außenstehenden der Familie aufgefasst und möglicher Weise zur Darstellung gebracht werden konnte. Kompliziert wird diese Fragestellung vor allem durch die enge Verwandtschaft der einzelnen Linien und durch die lange Rivalität, die um die Nachfolge in den einzelnen Herrschaftsbereichen bestand. Auch gab es scheinbar verschiedene Modi der Wappenpräsentation zu verschiedenen Gelegenheiten.

Jedenfalls steht fest, dass die *ungarische* und die *neapolitanische* Linie sehr ähnliche Wappen verwendeten. In der *Heraldik* gibt es eine eigene *französische* Begriffe umfassende Sprache zur Beschreibung der Wappen. Wir wollen hier der Einfachheit halber darauf verzichten und stellen nur fest, dass auf beiden Wappen sowohl die für *Ungarn* stehenden rot-weißen Querstreifen, als auch die aus *Frankreich* übernommenen gelben Lilien auf blauem Grund inklusive einem 3-lätzigen roten *Turnierkragen* Verwendung fanden. (In unserem Bild ist der *Turnierkragen* allerdings mit 4 Balken dargestellt). (**Abb. 44, 45**). Die *neapolitanische* Linie, wie auch andere, verwendete ab dem 13. Jahrhundert zusätzlich noch das *Jerusalemkreuz*. Bevor wir auf das *ungarische* Wappen eingehen, wollen wir kurz die Geschichte des Königreiches *Jerusalem* und seinen Bezug zu *Neapel* erläutern.

Das *Königreich Jerusalem* war anlässlich der Kreuzzüge um das Jahr 1100 entstanden, und bald darauf waren die Grafen von *Anjou* auf seinen Thron gelangt. Zwar wechselten die Thronfolger und *Jerusalem* wurde wieder von den *Arabern* erobert (1244), doch wurde es des

⁴³ Hoensch, 2000, S.202-11.

⁴⁴ AT-OeSta/HHSta UR AUR, 1402 IX 14

ungeachtet in Folge als Besitz der *Könige von Zypern* angesehen und ab dem späten 13. Jahrhundert, nachdem *Karl I von Anjou* sich dort zum Gegenkönig ausrufen hatte lassen, auch in der Linie der *Könige von Neapel* als Titularkönigtum weiter vererbt. Das heißt also, dass es sich um ein reines Anspruchswappen handelte, welches wegen der Bedeutung der Stadt für den *christlichen* Glauben aber trotzdem prestigeträchtig war und auch noch von anderen *europäischen* Dynastien wegen ihrer Verwandtschaftsverhältnisse, die irgendeinen Bezug zu der Stadt erlaubten, geführt wurde.

Ungarn war 1308 unter dem in *Neapel* geborenen *Karl I Robert* an das Haus *Anjou* gegangen. Die *ungarischen Anjou* hatten vor allem in der Zeit *Ludwig I des Großen* (1326-82) eine Nachfolge der *neapolitanischen* Linie angestrebt. Seine älteste Tochter (von drei) wurde für die Nachfolge in *Neapel* vorgesehen, die man sich wegen der kinderlosen *Johanna I von Neapel* erhoffte. *Katharina*, *Ludwigs* Tochter, starb allerdings früh, so dass in einem zweiten Anlauf *Ludwigs* Bruder *Andreas* mit *Johanna I* verheiratet wurde. Alle drei hatten denselben Urgroßvater, nämlich *Karl II von Anjou* und waren somit weitschichtig verwandt. Während *Andreas*, der offenbar im Zuge einer Palastintrige unter Beteiligung seiner Frau ermordet wurde, das *Jerusalem-Kreuz* im Wappen führte, wurde es von *Ludwig I*, also in *Ungarn*, nicht verwendet und auch mit Nachfolge-Ansprüchen hat man sich von Seiten der *Ungarn* nach einigen erfolglosen Rache-Feldzügen eher zurückgehalten. Man wollte sich wieder mehr auf andere Gebiete konzentrieren. Allerdings taucht das *Jerusalem-Kreuz* bei manchen posthumen Wappen innerhalb der Familie der *Anjou* auf, scheinbar um die Kontinuität der Dynastie anzuzeigen.⁴⁵ Eine solche Verwendung ist auch für *Ungarn* nicht auszuschließen. Die Vertreter der *neapolitanischen* Linie behielten es sowieso bei. *Karl von Durazzo* (auch *Karl III*), der bei *Ludwig I* erzogen und von *Johanna I* adoptiert wurde und ihr auf Betreiben *Ludwigs* nachfolgte, hatte es in seinem Wappen. Er versuchte dann auch 1385 die Nachfolge *Ludwigs I* in *Ungarn* anzutreten und fand einige Unterstützung, wurde aber nach ein paar Monaten von *Ludwigs* Familie, die ja andere Pläne verfolgte, ermordet. Ob er in seiner kurzen „Amtszeit“ das *Jerusalem-Kreuz* in *Ungarn* einführen wollte oder konnte ist nicht bekannt, jedenfalls hätte die Situation zumindest zur Verunsicherung über die richtige Darstellung beitragen können. *Karls* Sohn *Ladislaus*, der auch um sein *neapolitanisches* Erbe zu kämpfen hatte, ließ sich im Anschluss an die Bemühungen seines Vaters 1403 zum Gegenkönig von *Ungarn* ausrufen. Auch er hatte das *Jerusalem-Kreuz* im Wappen (**Abb. 46, 47**), ebenso wie seine Schwester, *Johanna II*, die etwa zu diesem Zeitpunkt mit *Wilhelm* verheiratet wird.

⁴⁵ Merindol, 1988, S.153.

Zusammenfassend kann man sagen, und das wird auch (nach Auskunft seines österreichischen Kollegen Prof. Scheibelreither) von dem anerkannten ungarischen Heraldiker Prof. Bertenyi bestätigt, dass im 14. Jahrhundert das *Jerusalemkreuz* in *Ungarn* nicht im Wappen der Herrscherfamilie geführt wurde, ausgenommen evt. bei posthumen Ausführungen oder vielleicht kurz nach *Ludwigs* Tod. Wie dies von Außenstehenden der Dynastie, also in unserem Fall der Familie *Habsburg*, gehandhabt wurde, ist schwer abzuschätzen, es ist aber jedenfalls nicht völlig auszuschließen, dass es zu einer Darstellung *Anjou-Ungarns* mit dem Kreuz hätte kommen können.

Das um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene *Wappenbuch der österreichischen Herzöge* (im *HHSTA*, *Wien*) präsentiert ein Wappen ohne Beschriftung, von dem man annimmt (Auskunft *HHSTA* bzw. Prof. Scheibelreither), dass es sich auf *Ungarn* bezieht. In dem Wappen finden wir auch das *Jerusalem-Kreuz*, allerdings an erster Stelle platziert und nicht an letzter, oder wie man es in manchen Quellen über die *neapolitanischen* Wappen auch findet, an mittlerer Position. Außerdem zeigt es keinen Turnierkragen. (**Abb. 48**).

Das ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil sich so eine Anordnung in keiner uns bekannten Darstellung von Wappen der verschiedenen Linien der *Anjou* und ihrer verwandten Familien finden lässt. Spontan erinnern wir uns an das Problem der „contourne“ (also seitenverkehrt) dargestellten anderen Länder-Wappen in unserer Handschrift. Sollte dieses Prinzip auch auf das zentrale Wappen angewendet worden sein, was nur gerecht wäre, zumal es bei Wappen offenbar eine vornehmere Seite gibt unabhängig von der Darstellung, so hätten wir die Version aus dem *Wappenbuch der österreichischen Herzöge* vor uns. Sollte sie sich tatsächlich auf *Ungarn* beziehen, könnte es sein, dass man das Kreuz an erste Stelle gesetzt hat, um es von anderen Wappen der Familie *Anjou* zu unterscheiden. Dass genau diese sinnvolle Maßnahme durch ein „contourne“ gezeigtes Wappen wieder rückgängig gemacht würde, macht uns die ohnehin spekulative Sache nicht leichter. Auch müssen wir bei unseren Überlegungen berücksichtigen, dass mit dem Tod *Ludwigs* 1382 die Herrscherlinie der *Anjou* in *Ungarn* endet und sich die Frage nach der weiteren Verwendung des Familienwappens hätte stellen können. Jedenfalls war das im *Wappenbuch der österreichischen Herzöge* gezeigte Wappen in der Mitte des 15. Jahrhunderts weder in *Ungarn* noch in *Neapel* gebräuchlich, da bereits andere Dynastien (oder Teile der Familien) an die Macht gekommen waren (in *Ungarn* der *Habsburger Ladislaus Postumus* und in *Neapel Rene von Anjou*).

Da wir nun auf einige Unsicherheiten gestoßen sind und nicht völlig ausschließen können, dass mit dem Wappen nicht *Neapel* sondern *Hedwig* bzw. *Anjou-Ungarn* gemeint sein könnte,

wollen wir noch versuchen, ob wir bei anderen potentiellen Anwärtern auf dieses Land einen Hinweis finden können, der uns weiter hilft. Am nächsten liegend wäre es, ein Wappen des *Jagiello von Polen*, der ja statt *Wilhelm Hedwigs* Ehemann wurde, zu untersuchen.

Tatsächlich finden wir das Wappen *Anjou-Ungarn* zusammen mit anderen auf einem seiner Siegel. Es erscheint dort aber (leider) ohne das *Jerusalemkreuz*. (**Abb. 49**).

Jedenfalls wollen wir noch nicht aufgeben und suchen nach einem weiteren Argument für die „*ungarische* Version“. Wir finden es in der Handschrift selbst und zwar in dem Text auf f.2r. Hier ist, passend zu *Fronleichnam*, von *Melchisedek* die Rede, einer alttestamentarischen Gestalt, die als erste Brot und Wein als Opfergabe verwendete. Er wird in der Textstelle des *Alten Testaments* auch als *König von Salem* vorgestellt, was man durchaus als König von *Jerusalem* auffassen könnte. Weiter unten im Text beginnt dann noch ein Psalm „Lauda Jerusalem“. Möglicher Weise war es für die Auftraggeber der Handschrift reizvoll, einen solchen Bezug des Festes zu *Jerusalem* auch für den gegenüber dem Text knieenden *Wilhelm* herzustellen und ihn durch Hinzufügen des *Jerusalem-Kreuzes* als potentiellen König dieser biblischen Stadt zu präsentieren. Dass das *Heilige Land* einen hohen Stellenwert für die *Habsburger* hatte ersehen wir aus dem Umstand, dass sowohl *Albrecht IV* (1398) als auch *Wilhelms* jüngerer Bruder *Ernst der Eiserne* (1414) Pilgerfahrten dorthin unternahmen und sich zum Ritter schlagen ließen. Da es bei der Verwendung von Wappen, wie wir gesehen haben, gewisse Spielräume bzw. Unsicherheiten gab, die man eventuell nutzen konnte, ist so eine für *Wilhelm* schmeichelhafte Variante nicht ganz auszuschließen. Beweis für so eine Hypothese gibt es aber keinen und alles in allem sind wir doch einstweilen gewogen, die ursprüngliche Interpretation zu favorisieren und in dem Wappen dasjenige *Johannas II* zu sehen. Trotzdem, wir haben es oben schon erwähnt, ergibt sich ein etwas größerer Zeitrahmen, in dem die Handschrift entstanden sein kann, da die Hochzeit von *Wilhelm* und *Johanna* schon ab 1400 verhandelt worden war und wohl auch lange vor der Vertragsunterzeichnung 1403 fest stand.

Sollten aber unsere Hypothesen hinsichtlich einer *ungarischen* Variante doch richtig sein, müssen wir uns fragen, welche Entstehungszeit der Bilder in so einem Fall angenommen werden kann. Wir haben schon festgehalten, dass *Wilhelm* seinem Onkel *Albrecht III* 1396 als Familienoberhaupt (im Sinne eines *Primus inter Pares*) nachfolgte (oder dies zumindest vorhatte), und dass auch die Person *Stubiers* ab diesem Zeitraum nachweisbar ist. Mit einer Datierung in diese Zeit würden wir nur einige Jahre gewinnen. Sollte es aber möglich gewesen sein, *Wilhelm* schon nach dem Tod seines Vaters 1386 als Erbe der dargestellten Länder mit der Herzogskrone zu zeigen, was trotz des Seniorates von *Albrecht* nicht

unwahrscheinlich ist, vergrößert sich die Zeitspanne um weitere 10 Jahre. Das Jahr 1386 wäre auch insofern passend, da sich in diesem Jahr *Hedwig* erst kurz in *Polen* befindet und nach *Wilhelms* schmählichem Abgang mit *Jagiello* verheiratet wird, während zur gleichen Zeit die in *Ungarn* verbliebenen *Maria* und *Sigismund* größte Mühe haben sich gegen den ursprünglich von *Ludwig I* unterstützten *Karl III*, der sich als König zu etablieren versucht, durchzusetzen. Wie wir schon oben festgehalten haben, konnte *Karl III*, der für kurze Zeit tatsächlich König von *Ungarn* war, auch nur durch seine Ermordung entfernt werden. Gerade er aber war einer derjenigen, die auch das *Jerusalem-Kreuz* im Wappen führten. Das Jahr 1386 ist also der Zeitpunkt, an dem einige Verunsicherung über die Nachfolge in *Ungarn* und die vielleicht größte Verwirrung hinsichtlich des zu verwendenden Wappens herrschen musste.

Soll nun eine frühere Datierung wirklich in Frage kommen, müssten wir aber auch einkalkulieren, dass *Stubier*, der ja 1446 bestattet wurde, ein für diese Zeit recht hohes Alter (an die 75-80 Jahre) erreicht haben muss um 1386 schon in den Diensten *Wilhelms* gestanden zu sein, wenn wir nicht annehmen wollen, dass ein anderes Mitglied seiner Familie (oder überhaupt ein anderer) auf dem Bild gezeigt ist. Immerhin sind aber die beiden in einer ziemlich jugendlich wirkenden Art präsentiert, was einer solchen Annahme entgegen kommen würde. Bezüglich der Dargestellten drängt sich aber noch eine Frage auf: Wenn wir davon ausgehen, dass die strenge Teilung der Bilder die Trennung der beiden Erblinien veranschaulicht, können wir nicht einmal sicher sein, dass es sich bei dem knieenden Herzog um *Wilhelm* handelt. Wie wir gesehen haben, wurden die Titel und Wappen der *leopoldinischen* Linie ganz selbstverständlich von *Albrecht III* verwendet und gezeigt. *Albrecht* könnte sich und seine Linie präsentiert haben und darunter alles andere, das noch zu dem von ihm geleiteten *Habsburgerreich* gehörte oder eigentlich gehören sollte. Dies ist natürlich sehr spekulativ und außerdem fehlt uns der Zopf (des sog. *Zopfordens*) den *Albrecht* auf anderen Darstellungen trägt.

Aber selbst wenn wir bei der Version mit *Wilhelm* bleiben, könnte man die ikonographische Nähe des Glasfensters aus *St. Erhard* auch als Argument für einen relativ geringen zeitlichen Abstand der Entstehung beider Werke werten. Da weiters in dem Glasfenster bzw. auch in anderen der oben angeführten Vergleichsbeispielen die Stifter zusammen mit ihren Frauen auftreten und auch *Wilhelm* in dem *Rationale Duranti* mit seiner Frau gezeigt wird, ist es doch auffällig, dass die Gelegenheit dazu in unserer Handschrift ausgelassen wird, gerade wenn man bedenkt, dass die Heirat mit *Johanna* ein großer Erfolg für *Wilhelm* war, der sich verdient hätte dargestellt zu werden. Dass *Johanna* um 1403 nur in Form eines Wappens

erscheint, ließe sich eventuell damit erklären, dass wir nicht *Wilhelm* als den Stifter der Handschrift ansehen, sondern z.B. *Stubier*. Vielleicht war dieser aber auch als Empfänger der *Hystoria* vorgesehen, oder eine andere für den Hof wichtige Person. Andernfalls hätten wir in dem frauenlosen *Wilhelm* ein weiteres, wenn auch nicht zwingendes, Argument für eine frühere Datierung und *Stubier* durfte eventuell in Ermangelung einer Gemahlin und an Stelle eines Heiligen als Begleitfigur fungieren.

Auch ist die Wiese als Schauplatz der Handlung mit Disteln bewachsen, deren größte sich direkt unterhalb des Herzogs befindet. In der *christlichen* Symbolik steht sie für Leid. Wenn die Darstellung nicht ganz zufällig ist, könnte man einen Konnex zu *Fronleichnam* herstellen, bzw. zu dem dornengekrönten *Schmerzensmann* gegenüber *Wilhelm*. Ein freudiges Ereignis ist damit aber eher nicht verbunden, und wenn wir die Ereignisse des Jahres 1386 betrachten, so waren sie wohl die leidvollsten im Leben *Wilhelms*, da sowohl sein Vater starb als auch seine *Hedwig* den *Litauer Jagiello* heiraten musste, was gleichzeitig den Verlust *Ungarns* (bzw. *Polens*) bedeutete. Der Tod *Albrechts III* hingegen war vielleicht eine etwas geringere Belastung. Die Hochzeit mit *Johanna* jedenfalls hätte man wohl kaum mit Symbolen des Leides in Verbindung gebracht. Das Bild steht also eher nicht in direktem Zusammenhang mit diesem für *Wilhelm* vorteilhaften Ereignis, sondern ist unabhängig davon, entweder ganz auf *Fronleichnam* bezogen oder sogar auf persönlich erlittenes Leid, wofür die Jahre vor 1400 mehr Anlass gaben als die Jahre nachher, wo sich die Dinge für *Wilhelm* positiver entwickelten.

Um aber das auffällige Motiv der Disteln genauer zu behandeln, wollen wir gleich zu der Frage nach ihrer ikonographischen Herkunft übergehen. Da wir die Pflanzen nicht isoliert betrachten können, behandeln wir die gesamte Wiese als Bildelement.

Der Vordergrund:

Der Terrainstreifen, der den Boden der Handlung bildet, wurde in Form eines vor allem nach rechts ansteigenden Grabens gestaltet. In Verbindung mit dem *Schmerzensmann* sind wir versucht, ihn als ein Unterordnung bzw. Hierarchie erzeugendes Mittel anzusehen. Die Senke, in der wir die handelnden Personen finden, kann zunächst ganz allgemein als irdische Lebenswelt verstanden werden. Andererseits erinnert der gartenartige Charakter des Terrains auch an diverse *Hortus conclusus* -Darstellungen, wenn man von der fehlenden Mauer und den weniger lieblichen Pflanzenarten absieht.

Beispiele für solche Gärten und Wiesenstücke finden wir in der *deutschen* und *französischen* Malerei, etwa das sog. **Paradiesgärtlein** des *oberrheinischen Meisters* um 1410 (Inv.Nr. HM 54 des *Städel-Museums*) oder das **Livre de la Chasse** von *Gaston Phebus* (z.B. folii 31v, 63r, 73r, 93r) aus der *Pariser Nationalbibliothek* (Ms *français 616*) um 1405-10. (Abb. 50, 51).

Flämischen Ursprungs ist wohl eine Darstellung der **Vision des Gotteshrones** in der *Pariser Apokalypse* um 1400 (BNP, Ms *Neerl.3, f.5*). (Abb. 52).

Aber auch in *Österreich* gibt es Vergleichbares, so z.B. in dem schon erwähnten **Rationale Durandi** (ÖNB Cvp. 2765, f.163r). Wir sehen dort *Adam und Eva* beim *Baum der Erkenntnis* stehend. (Abb. 53). Im *Diözesanmuseum* in *Wien* finden sich einige um 1390 datierte **Altartafeln** mit ähnlichen Vegetationsformen (Abb. 54) und auch der schon besprochene **Epitaph des Ulrich Reisenecker** (Stmk.) zeigt ein sehr gut vergleichbares Terrain als Handlungsraum. Dort (wie auch in den meisten anderen Vergleichsbeispielen) ist es allerdings etwas kleiner dimensioniert und in Form eines Hügels gestaltet, nicht als Graben.

Weitere Varianten solcher Wiesenstücke finden wir auch in dem **Klosterneuburger Antiphonar** (Cll 65-68), welches allerdings schon in die frühen 1420er Jahre datiert wird und möglicher Weise in der Nachfolge unserer Handschrift steht. (Abb. 55).

Ansätze zu wiesenartigem Terrain finden wir aber auch in diversen Kreuztragungs-Bildern (z.B. die heute in den *USA* befindliche **Huntingtoner Kreuzigung**, um die ähnlichste zu nennen). (Abb. 56). Auch hier ist aber von einer etwas späteren Datierung (nach 1410?) auszugehen.

Sehen wir uns im umliegenden Ausland nach Mustern für unsere Darstellung um, kommen wir zunächst nur auf vage Ähnlichkeiten in den sich anbietenden Vergleichsobjekten. So finden sich in der sicherlich maßgebenden *böhmischen Wenzelsbibel* einige Bilder mit Wiesen (fol. 5r, fol. 17v (Band 1) fol. 119r, fol. 162v (Band 2) fol. 199r, fol. 200v (Band 3)), die uns aber allesamt nicht als direkte Vorbilder für unsere Handschrift überzeugen können. (Abb. 57).

Etwas näher stehen den *Wiener* Darstellungen schon die Wiesenstücke des *Martyrologium-Meisters*, der neben dem in *Gerona* befindlichen **Martyrologium**, auch ein **Missale** (heute in *Wien*, ÖNB Cvp 1850), (Abb. 58, Sternbild der Jungfrau) und Teile der in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datierten **Korcek-Bibel** illuminiert hat. (Abb. 59). Ihm wird eine *franko-flämische* Orientierung unterstellt.⁴⁶

⁴⁶ Theisen, 2008, S.95.

Durchsuchen wir die *italienische* Malerei nach möglichen Vorläufern unseres Bodenstreifens, so stoßen wir unter anderem auf eine Miniatur des *sienesischen* Malers *Simone Martini* in einer *Virgil-Ausgabe für Petrarca* (*Biblioteca Ambrosiana, Ms.Sp.10.N.27, fol.1v*), die um 1340 in *Avingnon* entstanden ist und so eigentlich auch schon wieder auf eine *französische* Spur führt. (Abb. 60). Diese (für *Martini* eher seltene) Darstellung einer Wiese als Handlungsraum (vgl. z.B. *Grablegung Berlin*, Abb. 61) ist zeitlich und stilistisch etwas weiter entfernt von den oben angeführten Beispielen, soll aber wegen ihrer Größe, äußeren Form und Farbgebung genannt werden, die sich sehr gut mit dem Bild in unserer Handschrift vergleichen lassen.

Von den in *Italien* um 1400 vielfach schon vorkommenden Natur- bzw. Wiesendarstellungen wollen wir uns einen Beitrag aus der Buchmalerei genauer ansehen, da er uns besondere Vergleichsmöglichkeiten bietet, nämlich das sog. *Tacuinum Sanitatis*. Diese Publikation ist eine Art Ratgeber für ein gesundes Leben von dem *nestorianischen* Heilkundigen *Ibn Botlan* aus dem 11. Jahrhundert, der in *Italien* im 13. Jahrhundert aus dem *Arabischen* übersetzt und später auch in stark vereinfachter Form, dafür aber reich illustriert hergestellt wurde. Diese Ausgaben waren speziell für ein (in der Heilkunde) nicht fachkundiges Publikum aus wohlhabenden, zumeist adeligen Kreisen vorgesehen. Einige Exemplare aus dem späten 14. und 15. Jahrhundert sind erhalten und befinden sich heute in Bibliotheken in *Wien*, *Rom*, *Lüttich*, *Rouen* und *Paris*.⁴⁷ Das beliebte Werk könnte leicht inspirierend auf die Malerei dieser Zeit gewirkt haben, da es relativ detaillierte Darstellungen verschiedener Pflanzenarten in der Natur zeigt. Die Darstellungen waren zur Zeit ihrer Entstehung noch wenig vorbereitet (z.B. durch *Tractatus de Herbis*- oder *Historia Plantarum*- Manuskripte in Verbindung mit diversen Kalenderbildern, was die Genre-Szenen betrifft) und brachten einige Neuschöpfungen, die dann aber gerne weiter übernommen wurden.⁴⁸ Die in Stil, Ikonographie und Anzahl der Bilder leicht verschiedenen Codices sind insgesamt doch voneinander abhängig, und man geht davon aus, dass das heute in *Paris* befindliche *Tacuinum* (*BNF Nouv.acq.lat. 1673*) als Vorläufer der in *Wien* und *Rom* befindlichen Handschriften anzusehen und somit das älteste der erhaltenen *Tacuina* ist.⁴⁹ Drei der erhaltenen Lehrbücher wurden vermutlich um 1370-90 in der *Lombardei* illustriert, einer im *Veneto* oder *Trentino* und ein weiterer in *Paris* befindlicher (*Bibliothèque Nationale Ms.lat. 9333*) wurde nach Angaben der *BNF* im 15. Jahrhundert im *Rheinland* mit Bildern versehen. Vergleichen wir die einzelnen Ausgaben so fällt auf, dass die beiden in *Paris* befindlichen Bücher die deutlichste

⁴⁷ Hoeniger, 2006, S.51-55.

⁴⁸ Hoeniger, 2006, S.65f.

⁴⁹ Hoeniger, 2006, S.58.

Nähe zu unserer Handschrift zeigen, was die Darstellung von Wiesenstücken betrifft. Interessant für uns ist auch das Vorkommen von *Disteln* und anderen Pflanzen, die in Aussehen, Farbgebung und Verteilung weitgehend unserem Bild entsprechen (z.B. *Nouv.acq.lat. 1673, f.14v*). (**Abb. 62**). Speziell unsere Vermutungen hinsichtlich der Symbolik der Disteln werden dadurch etwas relativiert. Einschlägiger Literatur zufolge befand sich der ältere, in *Italien* hergestellte Codex bereits kurz nach seiner Entstehung im *habsburgischen* Bereich, da er ein Geschenk oder Erbstück der *Viscontis* an die (seit 1365) mit *Leopold III* verheiratete *Viridis Visconti* gewesen sein dürfte.⁵⁰ Diverse Eintragungen bewiesen auch einen zeitweiligen Verbleib des Buches in *Böhmen*. Jedenfalls könnte es ganz gut als direktes Vorbild für unsere *Hystoria* in Frage kommen, wenngleich auch andere, ähnliche Quellen nicht ausgeschlossen werden können. Eine Inspiration bzw. Schulung unseres Meisters durch Naturdarstellungen aus verschiedenen Lehrbüchern seiner Zeit ist jedenfalls mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen.

Insgesamt zeigt sich der vermutlich aus mehreren Bildtraditionen abgeleitete Wiesengrund als schwierig zu deutendes Element.

Der Hintergrund:

Der blauviolette Bildhintergrund mit den goldenen *Federranken* ist in seiner Bedeutung noch schwerer zu fassen als der Terrainstreifen, der nicht nur konkreter Handlungsraum ist, sondern vor allem ein allgemeiner *Topos*. Wenn wir mit dieser Einschätzung richtig liegen, bietet sich eine solche allgemeine Deutung noch viel mehr für den Bildhintergrund an, den wir zunächst als mit Licht durchwirktem Himmel angesehen haben, welcher sich hinter und über der Erde erstreckt. Zu dieser gegenständlichen Interpretation hat uns vor allem die blaue Farbe verleitet, die man spontan mit atmosphärischen Eigenschaften verbindet. Vergleichen wir jedoch unsere Abbildung mit anderen, etwa zeitgleichen Motiven aus der Buchmalerei, stellen wir fest, dass Bildhintergründe auch in ganz anderen Farben gehalten sein können, die eine gegenständliche Deutung unwahrscheinlich machen. Es finden sich (neben blauen) besonders oft rote, grüne und schwarze Hintergründe, die von den Ranken überzogen werden. Außerdem treffen wir auch auf Hintergründe, die nur von Ornamenten (z.B. kleinen Quadraten oder Rauten in verschiedenen Farben) gebildet werden, was eine Identifikation mit atmosphärischen Phänomenen nahezu unmöglich erscheinen lässt. Die Bezeichnung der goldenen Ranken als Licht ist aber vielleicht gar nicht so schlecht und bringt uns auf eine richtige Spur, denn auch die seit der Spätantike gebräuchlichen, anfangs eher flächigen

⁵⁰ Hoeniger, 2006, S.59.

Goldhintergründe der Tafelmalerei (und des Mosaik) wurden in diese Richtung gedeutet, nämlich als über-räumlich und über-zeitliches Kontinuum, idealer Raum, unendliche Fläche, Abbild des Paradieses, irrealer Lichtglanz⁵¹. Das Licht spielt auch in der *neuplatonischen*, *christlichen* Philosophie und Theologie eine große Rolle und wird mit übergeordneten, göttlichen Sphären in Verbindung gebracht. Gold hat, abgesehen von seinem Farbwert, der allein schon an Licht erinnert, wie die meisten Metalle die Fähigkeit natürliches Licht zu reflektieren. Es ist leicht zu bearbeiten und galt auch als das edelste Metall, und war so das am besten geeignete Material um eine von Licht erfüllte Sphäre darzustellen. Wegen seines hohen Wertes musste Gold auch als Ausdruck der besonderen Wertschätzung und Verehrung aufgefasst werden, was unter anderem auch in seiner Verwendung für die sog. Feiertagsseiten von Altären zum Ausdruck kommt.⁵²

Waren die frühen Goldgründe, wie gesagt, eher glatt, kamen doch mit der Zeit immer mehr Verzierungen (z.B. als punzierte Ornamente) ins Bild, wobei auch vegetabile Formen verwendet wurden. Das Motiv der *Akanthus-Ranke* ist sehr alt und schon in antiken Darstellungen zu finden. Wir finden solche und ähnliche organische Formen als Verzierung über alle Kunstgattungen (auch Goldschmiedearbeiten) und Kunstlandschaften verteilt, d.h. zur Entstehungszeit unserer Handschrift haben sie eine jahrhunderte lange Tradition. Anfangs waren die Ranken mehr in den Goldgrund eingearbeitet um diesen zu strukturieren, wurden aber später, speziell was die Buchmalerei betrifft, auch auf farbigen Grund gesetzt. Als ein frühes Beispiel hierfür mag uns das 1175-1188 entstandene *Evangeliar Heinrichs des Löwen* dienen (*Bayrische Staatsbibliothek, Clm 30055*, Widmungsbild). (**Abb. 63**). So lassen sich die in Handschriften seit dem 12. Jahrhundert, immer häufiger anzutreffenden, mit Goldranken überzogenen Hintergründe durchaus als eine Form der Weiterentwicklung von verzierten Goldgründen verstehen und hätten dem zufolge auch eine ähnliche Bedeutung, wenngleich wir berücksichtigen sollten, dass es sich bei unserem Bild um kein klassisches religiöses Motiv handelt, sich auch Philosophie und Theologie längst gewandelt hatten und eine Übertragung von frühchristlicher Bedeutung in die Zeit der Spätscholastik nur bedingt zulässig ist. Wenn wir diese Bedenken ernst nehmen und im Extremfall sogar davon ausgehen wollen, dass die Hintergründe im Lauf der Zeit ihre streng religiöse Bedeutung verloren haben, könnten wir sie immer noch als Bildformular sehen, das besonders reich verziert ist und so eine nobilitierende Wirkung auf seine Inhalte entfaltet. Auf die Dekorationen mittels vegetabiler Ornamentik in anderen Kunstgattungen und speziell in der Goldschmiedekunst

⁵¹ Leitner, 1987, S.4.

⁵² Leitner, 1987, S.69.

haben wir ja schon hingewiesen. Die ornamentalen Hintergründe der Buchmalerei des 14./15. Jahrhunderts könnten eine Art Übergangsform sein, die eine gegenständliche und räumliche Durchgestaltung des Bildes noch zu wenig kannte, und in Ermangelung dessen an einer im Wesentlichen zur Dekoration gewordenen Weiterentwicklung des Goldgrundes festhielt. Dass Goldgründe auch in ihrer althergebrachten Form weiter verwendet wurden, zeigt uns ein Blick auf den oben behandelten *Epitaph des Ulrich Reisenecker*.

Als Vergleich für unsere *Federranken* soll uns noch zwei Beispiele aus der *böhmischen Wenzelsbibel* (ÖNB Cvp 2760) dienen, in der wir sonst eher wenige Anregungen gefunden haben. Die Ranken in den *folii 145r (Isebel)* und *31v (Ruth)* haben eine eng verwandte Formgebung. (Abb. 64, 65).

Dass es schon einige Zeit vorher vergleichbare *Federranken* in *Italien* gab, beweist uns unter anderem eine um 1340 in *Nord-Italien* entstandene *lateinische* Übersetzung der *Dalimil-Chronik* (Prag, XII.E.17), f.1v. (Abb. 66).

Um 1400 finden sich *Federranken*, die denen unserer Handschrift sehr ähnlich sind aber auch in Südfrankreich (ÖNB Cvp 2051, Dekretalen Georgs IX, f.4r).

Das Spruchband:

Das *Spruchband* ist ein lange vor dem 14. Jahrhundert in die Malerei eingeführtes symbolisches Element. Es dient (ganz ähnlich wie bei gegenwärtigen populären Kunstformen) dazu einen Sprech- oder Denkakt, z.B. ein Gebet, anschaulich zu machen. In unserem Bild enthält es die Worte *Ave verum corpus Christi (xpi)* und bezieht sich auf den *Schmerzmann* bzw. indirekt auf *Fronleichnam*.

Der *wahre Körper Christi* ist in der Messfeier präsent in Form von Brot und Wein. Gemäß dem mittelalterlichen Denken, welches hier schon in der Tradition des *Aristoteles* steht, unterschied man zwischen *Substanz* und *Akzidentien* von Dingen und Personen, was wir hier nicht weiter kommentieren wollen. Durch die Wandlung des Priesters sollte sich die unsichtbare *Substanz* von Wein und Brot in die des *Herrn* verwandeln (*Transsubstitution* oder *Transsubstantiation*), das Erscheinungsbild der Nahrungsmittel aber gleich bleiben (außer bei Wundern), was in unserer Terminologie etwa einer Trennung von Form und Inhalt gleich käme. Der *wahre Leib* ist aber auch ein Begriff, der in Zusammenhang mit der von *Christus* ermöglichten *Auferstehung* verwendet wird und das Resultat einer radikalen Verwandlung des ganzen Menschen ist. *Christus* ist zudem nicht nur ein menschliches Individuum. Er ist Abbild Gottes und der Leib in dem er weiterlebt und dessen Haupt er ist, ist die Gemeinschaft

der Gläubigen: *Versteht (das Sakrament) und freut euch (denn es versinnbildlicht) die Einheit, die Wahrheit, die Ehrfurcht und die Liebe. Ein Brot: Wer ist dieses Brot? Die Vielen, die der eine Leib sind. Seid was ihr seht und empfangt, was ihr seid!* (Augustinus, Sermo 272). Dies ist eine weitere Bedeutung des *wahren Körpers Christi*.

Der Schmerzensmann:

Was die Darstellung von *Christus* als halbfigurigen, dornengekrönten und die Wundmale zeigenden *Schmerzensmann* angeht, lässt sich sagen, dass sich dieses Motiv seit seiner Entstehung sowohl in Texten als auch in Bildern ab ca. 1300 zunehmender Beliebtheit erfreute und auch zu verschiedenen Anlässen (besonders im Zusammenhang mit Passion Frömmigkeit, Eucharistie, Gericht) herangezogen wurde, wofür sich eine Vielzahl von Varianten entwickelte, die den *Schmerzensmann* mit unterschiedlichen Attributen zeigen.⁵³ Es gibt keine eindeutige theologische Aussage, die mit der Darstellung exklusiv verbunden wäre, außer einer sehr allgemeinen, dass sich in der Person *Christi* Vergangenheit (Passion), Gegenwart (Eucharistie und Frömmigkeit) und Zukunft (Gericht) verbinden sowie größte Herrlichkeit und Niedrigkeit treffen, was auch in dem sog. *Vierten Gottesknechtslied* (*Jes. 52, 13-53, 12*), aus welchem auch die Bezeichnung *Schmerzensmann* entstammt, zum Ausdruck kommt, so man es *christologisch* interpretiert.⁵⁴ In unserem Fall ist *Fronleichnam* der sich bietende und passende Anlass für seine Darstellung und darüber hinaus sollte wohl auch die persönliche Andächtigkeit durch das Betrachten des Bildes gefördert werden.

Ikongraphisch entspricht der *Schmerzensmann* einem zur Zeit um 1400 weit verbreiteten Typus, den man in etwas abgewandelter Form (mit ausgebreiteten Armen) auch in Kreuzigungen oder Kreuzabnahmen entdecken kann. Der *Schmerzensmann* findet sich auf alle Kunstgattungen verteilt, wofür wir nun einige Beispiele bringen wollen. Als erstes ein Beispiel aus der *italienischen* Tafelmalerei, nämlich von dem *sienesischen* Maler **Naddo Ceccarelli**, ca. 1347, heute in dem *Liechtenstein-Museum* in Wien (G 862). (**Abb. 67**). Bis auf den Sarg und den Strahlenkranz haben die Bilder viel gemeinsam und stehen in einer deutlichen Verwandtschaft. Eine ähnliche, noch frühere Darstellung sehen wir in **Pietro Lorenzetti's** Bild aus dem *Lindenau-Museum*, das um 1330 datiert wird, und natürlich auch in *Italien* entstanden ist. (**Abb. 68**). Ein *österreichisches* Vergleichsbeispiel aus dem Bereich der Skulptur finden wir am *Wiener Stephansdom* in dem sog. **Zahnwehherrgott**, welcher dem Ende des 14. Jahrhunderts tätigen **Meister von Großlobming** zugeschrieben wird. (**Abb. 69**).

⁵³ Zimmermann, 1997, S.494 ff.

⁵⁴ Zimmermann, 1997, S.578-79.

Auch hier sehen wir den nach rechts geneigten, halbfigurigen Körper mit der gleichen Stellung der Arme. Eine weitere ähnliche Präsentation des Sujets in der *französischen* Buchmalerei zeigt uns die Seite *f.75r* der nach 1410 entstandenen ***Tres Riches Heures*** des *Duc de Berry*. (**Abb. 70**). Diese berühmte Handschrift (heute im *Musee Conde, Chantilly*) wurde von den ***Brüdern Limburg*** illuminiert, welchen auch immer wieder eine Beeinflussung durch *italienische* Vorbilder oder sogar ein *Italien*-Aufenthalt nachgesagt wird. Die Darstellung *Christi* ist hier durch das auf dem Körper verteilte Blut um einiges dramatischer (was in einem seltsamen Kontrast zu der idyllischen Landschaft im Bildhintergrund steht) aber sonst ist die Figur sehr gut vergleichbar mit unserer *Initiale*. *Französische Schmerzensmann*-Darstellungen derselben Art gibt es aber auch im Kleinformat eines ***Anhängers*** um 1400 aus *Paris* oder in einem kleinen ***Flügelaltärchen*** aus dieser Stadt, hier aber jeweils von Engeln begleitet oder gestützt (**Abb. 71, 72**). Abschließend wollen wir noch auf die uns schon bekannte Seite *f. 274v* des ***Rationale Durandi*** hinweisen, wo *Wilhelm* und *Johanna* in Medaillons gezeigt werden. Zwischen ihnen befindet sich ein drittes Medaillon, welches einen kleinen Altar mit dem *Schmerzensmann* enthält, allerdings in einer etwas anderen Variante. (**Abb. 73**).

Die Akanthus- Ranken:

Zu den in beiden Bildern reichlich vorhandenen und als Dekor dienenden *Akanthus-Ranken* wollen wir nur so viel sagen, dass auch der *Akanthus* eine distelartige Pflanze ist (Übersetzung aus dem *Griechischen*: *Der Dornige*), die weitgehend als Zierpflanze genutzt wurde und wird. Vielleicht fand er auch deshalb schon in der Antike als schmückendes Ornament, z.B. auf Kapitellen, Verwendung und blieb bis ins 19. Jahrhundert ein gebräuchliches Zier-Element in vielen Kunstformen. Seinen Einzug in die Buchmalerei verdanken wir vermutlich *italienischen* Künstlern. Auch hier können wir wieder die ***Dalimil-Handschrift*** als Beispiel anführen, wie auch eine weitere, um 1340 in *Bologna* entstandene Handschrift (*M III 50, UBS*), (**Abb. 74, 75**). Vor allem die *Dalimil-Handschrift* zeigt auch sehr gut, wie der Austausch von Kultur über die Landesgrenzen konkret erfolgte: Die *lateinische* Übersetzung der um 1310 entstandenen *tschechischen* Chronik, wurde wahrscheinlich von *Wenzel IV*, der sich als Thronanwärter um 1340 in *Norditalien* aufhielt, dort in Auftrag gegeben.

Die in der *Wiener* Buchmalerei um 1400 anzutreffenden Formen wurden wieder hauptsächlich aus *Böhmen* übernommen, wie wir anhand zahlreicher Vergleichshandschriften

böhmischen Ursprungs sehen können. Hier als Beispiel der um 1395 hergestellte *Psalmekommentar M III 20* der Universitätsbibliothek Salzburg. (Abb. 76).

Zusammenfassung:

Nach unserer kurzen ikonographischen Untersuchung wollen wir nun, die Ergebnisse wiederholend, versuchen so etwas wie eine Aussage, einen Sinngehalt oder einen Verwendungszweck der Bilder in der *Hystoria* zu rekonstruieren. Wir haben gesehen, dass die einzelnen Elemente des Bildes aus verschiedenen Bildtypen stammen und hier zu einem diese ursprüngliche Verwendung erweiternden neuen Bild zusammengestellt wurden. Wir haben den aus der Stifter-Ikonographie entlehnten Herzog, der aber, wenn das Buch für seinen eigenen Gebrauch bestimmt war, nicht unbedingt als solcher zu bezeichnen wäre. Auch eine *Dedikations-Miniatur* ist in der Regel anders gestaltet, insofern sie den gewidmeten Gegenstand zur Anschauung bringt, was in unserem Bild fehlt. Sollte, was unwahrscheinlich ist, *Stubier* der Auftraggeber gewesen sein, so fehlt eine dahingehende Bild-Formel überhaupt, da er ja, abgesehen von der Zur-Schau-Stellung seines Wappens mit dazugehörigem Helm, als Begleitfigur fungiert und aus der Heiligen-Ikonographie abgeleitet erscheint. Möglich wäre es auch, dass das Buch gar nicht für *Wilhelm* selbst bestimmt war, sondern als Geschenk hergestellt wurde. Dazu würde auch die geradezu plakative und demonstrative Darstellung der *habsburgischen* Farben nebst allen Ansprüchen passen, die für den hauseigenen Gebrauch übertrieben scheint. Die fast schon propagandistisch oder zumindest hoch-offiziell anmutende Bildgestaltung sollte offenbar die besondere Verbundenheit *Wilhelms* und seiner Familie mit *Christus* zum Ausdruck bringen, der aber als Mittelpunkt der mittelalterlichen Weltordnung und der *habsburgischen* Verehrung fast schon zu klein geraten ist, vor allem, wenn wir die zu dieser Zeit noch gebräuchliche Bedeutungsperspektive bedenken. Obwohl eine *Schmerzensmann*-Darstellung auch gut zur Ausstattung eines Andachtsbildes passen würde, muss man zugeben, dass *Christus*, um den es dabei gehen sollte, neben den anderen, die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Bildinhalten fast verschwindet. Zwar wird das Opfer *Christi* gegenwärtig, doch scheinbar nur um ein Ziel für die ehrgeizige *habsburgische* Repräsentation und Prachtentfaltung abzugeben. Als Ausdruck von Bescheidenheit und Leid ließen sich eventuell der abgelegte Mantel und das grabenartige Terrain mit den Disteln deuten, doch auch dieses scheint, nach allem was wir gesehen haben, eher ein modisches aus den oben beschriebenen Vorbildern übernommenes Element zu sein. Die ausführliche Schilderung des Terrainstreifens kann wegen der naturnahen Pflanzen-Darstellungen und ihrer Herkunft vielleicht sogar als ein zarter Beginn

von Landschaftsmalerei aufgefasst werden. All diese Aspekte wollen wir aber nicht als mangelnde Frömmigkeit *Wilhelms* auslegen, sondern auf die Intention zurückführen, eben diese Frömmigkeit und Wertschätzung vor allem nach außen zu zeigen, das heißt, sich dabei selbst dementsprechend darzustellen. Diese Thematik ist in der *Wiener* Buchmalerei auch kein Einzelfall, denn auch in anderen Handschriften, wie in dem schon erwähnten *Rationale Durandi* sind die *österreichischen* Herzöge und ihre Frauen konsequent als Betende abgebildet, allerdings nicht so auffällig, und konnten dort eher der eigenen Andächtigkeit dienen. Dass eine solche Programmatik kein *Muss* war, zeigen andere, gleichwertige Handschriften wie die berühmte *Wenzelsbibel*, die den *böhmischen* König vielfach in ganz anderen als andächtigen Situationen präsentiert.

Sollte die elegante *Hystoria* jedenfalls wirklich zur Repräsentation oder als ein Geschenk geplant worden sein, bleibt leider noch die Frage warum sie lange Zeit im *habsburgischen* Bereich verblieben ist, wenn wir die Inschrift auf *Folio I* dahin gehend interpretieren dürfen.

Weiters bleibt noch das ungelöste Problem der Wappen, speziell des mittleren. Unsere kurze Analyse hat gezeigt, wie vielfältig die Ausdrucks- und Einsatzmöglichkeiten von Wappen sind. Sie reichen vom Darstellen der eigenen Familie und deren Einflussbereich über das Anzeigen einer persönlichen Verbindung bis hin zur Formulierung von territorialen oder politischen Ansprüchen. Ob *Wilhelm* seine Verbindung mit *Hedwig*, die ja eigentlich Königin von *Polen* geworden war, und/oder Ansprüche auf das ihm versprochene *ungarische* Erbe zum Ausdruck bringen wollte oder konnte, ist eine ziemlich spekulative Frage und eher unwahrscheinlich, doch kann man es aufgrund der obigen Argumente, die dann auch eine Datierung der Handschrift zwischen 1386 und 1399 zumindest als möglich erscheinen lassen, nicht völlig ausschließen. Eine *lectio faciliior* wäre allerdings die derzeit gültige Interpretation des Wappens als *Anjou-Neapel*, was eine Datierung des Codex etwa zwischen 1401 und 1406 erlaubt.

Stilistisches:

Nachdem wir nun die Bild-Inhalte einigermaßen klargestellt haben, wollen wir uns als nächstes den formalen, also stilistischen Aspekten widmen. Dabei geht es mehr um das *Wie* der Darstellung als um das *Was*. Wir haben schon eingangs festgehalten, dass formale Aspekte nicht unbedingt inhaltslos sein müssen, wenngleich diese Inhalte sich meist auf einer anderen Ebene befinden als der einer begrifflichen Fassung der im Bild enthaltenen Dinge oder Personen. Abgesehen davon, dass die Form immer schon auch Inhalt ist und gerade bei

bildhaften Darstellungen fortwährend in diesen umschlägt, kann man spezifische Präsentationsweisen in einen größeren kulturellen Zusammenhang stellen und deuten.⁵⁵

Ein solcher formaler Aspekt ist die Darstellung der **Räumlichkeit** und der **Zeit**. Diese beiden Anschauungsformen werden in den verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte nicht immer gleich gedacht bzw. zur Darstellung gebracht, sondern sind durch das jeweilige Seinsverständnis geprägt.

Bildraum:

Wir haben es bei unserem Bild mit einem für das Mittelalter typischen, in Schichten aufgebauten **Bildraum** zu tun, dem die systematische Raumillusion fast völlig fehlt. Perspektivische Elemente gibt es nur ansatzweise und sie stehen auch nicht in einem geordneten Verbund. Die Größenverhältnisse der beiden Figuren sind unstimmig, da der weiter im Hintergrund befindliche *Wilhelm*, wenn er aufrecht stehen würde, deutlich größer wäre als sein Knappe. Da wir nicht davon ausgehen können, dass so ein Unterschied *in natura* bestanden haben mag, müssen wir den Unterschied in der größeren Bedeutung *Wilhelms* gegenüber seinem Begleiter suchen (Bedeutungsperspektive). Auch ist dessen Wappenschild das kleinste auf dem Blatt. (Abgesehen davon ist es verwunderlich, dass es überhaupt gezeigt wird). Die Wappenschilder wie die Fahne sind einfach in die Fläche projizierte Symbole, das Spruchband ist sowieso ein symbolisches Element, das in der Natur nicht vorkommt.

Der Terrainstreifen ist trotz einiger detailliert gezeigter Pflanzen eine hochgeklappte Fläche, die wie ein zurechtgeschnittener Wandteppich wirkt. Die beiden Figuren sind willkürlich und collagenartig angeordnet und scheinen fast vor der Bildfläche zu schweben.

Eine einzige ornamental durchgestaltete Fläche ist auch der Bildhintergrund. Abgeleitet von gegenstandslosen Goldgründen und zum nobilitierenden Bildformular geworden, passt seine Ausführung, so wie auch das übrige Erscheinungsbild genau in jenes mittelalterliche Gestalten, das dem Denken der Zeit entspricht. Kein allzu selbstbewusstes Subjekt ist Autor oder Adressat dieses Bildes, ja nicht einmal ein *Rinascimento* der Antike ist spürbar, weswegen es auch fraglich ist, ob die realistisch anmutenden Gesichter auf dem Bild, die als einziges in so eine Richtung weisen, auch wirklich so gemeint waren.

Die von uns festgestellten stilistischen Merkmale unterstreichen im Wesentlichen die zuvor getroffene inhaltliche Aussage: Die Bilder präsentieren in erster Linie die Beglaubigung einer Weltordnung, deren Bezugsmittel Gott ist und in der die aufstrebende Fürstenfamilie

⁵⁵ Panovsky, 1975, S.36-63.

mustergültig ihren Platz einnimmt. Eine dem neuzeitlichen Denken entsprechende Thematik und Systematik der Raum-Darstellung fehlt in den untersuchten Bildern weitgehend, wenngleich es erste Ansätze dazu geben mag.

Zeit:

Auch die Veranschaulichung der *Zeit* in den Bildern der *Hystoria* entspricht im Wesentlichen der zu erwartenden mittelalterlichen Sichtweise. Nicht so sehr ein aktuelles und konkretes Geschehen, das geschildert werden soll, ist ihr Thema, sondern mehr die Veranschaulichung von Zuständen. Wir haben schon anlässlich der Besprechung des *Schmerzennesmannes* festgestellt, dass er auch eine überzeitliche Präsenz *Christi* versinnbildlicht und speziell in Zusammenhang mit *Fronleichnam* ist an die *katholische* Tradition der *Ewigen Anbetung* (der Hostie) zu denken, an welcher *Wilhelm* Teil zu haben scheint. Die eigentümlich schwebende und statische Haltung der Figuren vor dem gleichförmigen, ornamentalen Unter- und Hintergrund mit den darin enthaltenen unbeweglich wirkenden Pflanzen unterstützt jedenfalls eine solche Vorstellung, ebenso wie die starke Präsenz scheinbar schwereloser symbolischer und dekorativer Bildelemente, die noch dazu in den Prozess der Verehrung miteinbezogen werden. Nicht nur *Wilhelm* als Person betet zu dem *Herrn*, sondern sein ganzes Reich verneigt sich dauerhaft zum Gruß. Die Trennung dieser verschiedenen Aspekte in vier Bilder, die ständige Wiederholung des *habsburgischen* Wappens und die Aufteilung auf zwei Bildseiten verstärken den Eindruck der raum- und zeitübergreifenden Ereignisse noch. Dass auch die Textstellen von *Folio 2* die (*typologische*) Zusammenschau großer Zeiträume bzw. ewig gültiges Geschehen ansprechen, wollen wir nur der Vollständigkeit halber ergänzen.

Die bei aller Statik des Gezeigten schwungvolle Linienführung erzeugt paradoxer Weise keinen Gegensatz in der Zeitauffassung. Durch die weiche und harmonische Formgebung sowie der reichlichen Verwendung von Verzierungen und Gold wird eine entspannte und, trotz der kräftigen Farben und martialischen Versatzstücke, fast schon liebliche Atmosphäre geschaffen, die ein träumerisches und somit zeitloses Gefühl erzeugt. Diese Eigenschaft hat wohl auch dem in ganz *Europa* um 1400 ähnlich zur Ausführung gelangten Stil die etwas unglückliche Bezeichnung „Schöner Stil“ eingebracht. Das wollen wir zum Anlass nehmen, ein paar Worte über die Schönheit zu verlieren.

Schönheit:

Diese ist, obgleich sie sich beim Betrachten von Kunstwerken wie unseren Bildern sofort als Empfinden einstellt, schwer zu fassen. Weder stellt sie einen Bildinhalt dar, den man

beschreiben könnte noch ist sie ein spezifisch stilistisches Merkmal, da sie sich ja an Kunstwerken der verschiedensten Herkunft gleichermaßen, doch auf jeweils andere Weise vollzieht. Außerdem wird dieses Phänomen nicht nur auf unterschiedliche Weise erzielt, sondern auch gemäß dem in verschiedenen Geschichtsepochen jeweils herrschenden Denken anderes interpretiert. Im Mittelalter galt Schönheit nicht als ästhetisches Erleben eines Subjekts im Sinne interesselosen Wohlgefallens, sondern als Erscheinen der Wahrheit und auch im 20. Jahrhundert finden sich solche Positionen. Ohne uns auf die Frage einzulassen, was denn nun die Wahrheit sei, wollen wir es anders formulieren und sagen, die Schönheit ist ein gelungenes Verschmelzen von Form und Inhalt, womit wir auch der Verlegenheit entkommen, eine Wahrheit gegen eine andere ausspielen zu müssen, denn auch die Bestimmung dieses Begriffes unterlag einem steten Wandel. Gemeinsam ist Wahrheit und Schönheit auch, dass sie unter gewissen Regeln zustande kommen können bzw. die Regelmäßigkeit die Schönheit zum Vorschein bringt. So gesehen ließ sich Schönheit auch bewusst herbeiführen und auf Bildinhalte übertragen und sie dadurch wahr oder sogar gut erscheinen lassen, ganz so wie wir es von gegenwärtigen medialen Inhalten gewöhnt sind. Das *Schöne* sollte wahr und das vermeintlich *Gute* gleichsam heraufbeschworen werden.

Folgen wir der einschlägigen Literatur, so stoßen wir auf einen merkwürdigen Gegensatz zwischen der harmonisch wirkenden Kunstproduktion und den realen Verhältnissen um 1400, die von massiven gesellschaftlichen Umbrüchen, Kriegen und Krankheiten gekennzeichnet waren.⁵⁶ Aus dieser Sicht erscheinen uns Kunstprodukte jener Zeit als Wunschbilder oder als Visualisierung und Verklärung vermeintlich idealer Zustände, an denen festzuhalten für die Auftraggeber wahrscheinlich immer schwieriger wurde.

Auch in unseren Bildern finden wir verschiedene Aspekte, die ihre Schönheit ausmachen: Das Erscheinen des mittelalterlichen Denkens, das sich uns unschuldig offenbart, wie auch die Schönheit, die schon wissentlich gesucht wird von den immer selbstbewusster werdenden Künstlern, die ihre Gesetze ergründen wollen, und von den Auftraggebern, um sich daran zu erfreuen und sich ihrer willentlich zu bedienen.

Nach dieser sehr allgemeinen stilistischen Analyse wäre unsere nächste Aufgabe, die Bilder in die Entwicklung der *europäischen* Buchmalerei einzuordnen und die Frage nach ihren Urhebern zu klären, also den Malern, die sie geschaffen haben. Ähnlich wie bei der *Ikongraphie* soll es uns darum gehen die wichtigsten stilistischen Merkmale unserer Bilder in eine Reihe mit anderen zu stellen, zu vergleichen und sie nach Möglichkeit in einer

⁵⁶ Pächt, 1962, S.52.

regionalen Tradition zu verorten oder auch überregionale Einflüsse aufzuzeigen. Diesem Ziel haben wir ja auch schon im Zuge der Behandlung der *Ikonographie* entgegengearbeitet, da wir uns immer um besonders ähnliche Vorbilder bemüht haben. Allerdings müssen wir diese Vorgaben noch einer differenzierten Betrachtung unterziehen. Die Zuschreibung an einen oder mehrere bestimmten Künstler wäre dann sozusagen der Gipfel der Stilkritik. Da die Handschrift in der einschlägigen Literatur immer als Produkt einer in *Wien* ansässigen Werkstatt geführt wird, wollen wir uns zunächst in einem Exkurs einen kurzen Überblick über die *Wiener Buchmalerei* verschaffen.

Die Wiener Hofminiaturenwerkstatt:

Schon *Rudolf der Stifter* und in Folge *Albrecht III* bemühten sich in jeder Hinsicht um den „Standort“ *Wien*, wie man heute sagen würde, natürlich in Konkurrenz zu den anderen Zentren, wie *Prag*, der zunächst einzigen deutschen Stadt mit einer höfischen Produktion vergleichbar mit *Westeuropa* und *Italien*. *Karl IV* (1347-78) und nach ihm *Wenzel IV* (1378-1419) brachten einen Höhepunkt für die *böhmische* Buchkunst. Die sog. *Wenzelswerkstatt* war etwa von 1387 bis 1405 tätig. Dort entstanden z.B. die *Wenzelsbibel* und eine Abschrift der 1356 entstandenen (für die *Habsburger* nicht sehr vorteilhaften) *goldenen Bulle*.⁵⁷

Durch die Verwandtschaft der *Luxemburger* war die *deutsch-böhmische* Buchmalerei zunächst *französisch* orientiert, es gab aber auch *italienische* Einflüsse.⁵⁸

Um an das *böhmische* Niveau anschließen zu können, kam es in den 1380er Jahren auch zur Gründung einer höfischen *Miniaturenwerkstatt* in *Wien*, die bis etwa 1450 Bestand hatte (*Friedrich III*) und von großer Bedeutung im *deutschen Reich* war. Parallel dazu, wir wollen es der Vollständigkeit halber erwähnen, hat es in *Wien* auch andere Buch-Hersteller gegeben, die sich vom Stil und auch von ihren Ansprüchen her von dieser Hof-Werkstatt unterscheiden lassen.⁵⁹ Dort wurden jedenfalls zahlreiche Bände illustriert. Auftraggeber waren aber nicht nur der *habsburgische* Herzogs-Hof, sondern auch die damals noch junge Universität und Klöster im Umfeld, z.B. *Klosterneuburg*.⁶⁰ Arbeiten der Werkstatt sind heute noch in zahlreichen Codices zu verfolgen⁶¹.

Die Hauptmerkmale anhand derer die Gruppe gebildet wurde weisen auf eine starke Beeinflussung durch außerhalb der *österreichischen* Tradition stehende *Illuminatoren*.

⁵⁷ Mazal, 1975, S.86.

⁵⁸ Mazal, 1975, S.84ff.

⁵⁹ Schmidt, 2002, S. XVI.

⁶⁰ Mazal, 1975, S.87.

⁶¹ Oettinger, 1934, S.4.

So ist z.B. eine direkte Vorbildwirkung von *böhmischen* Handschriften für das *Fleuronee* und die Art der *Akanthusranken* anzunehmen, wie auch *italienische* Vorbilder, was die *Medaillons* angeht.⁶² Dass auch der *Akanthus* wahrscheinlich von *Italien* nach *Böhmen* kam, haben wir schon angemerkt. Die *en camaieu* gemalten Buchstaben (ein solcher ist auch unsere *Initiale*) kamen ebenfalls von *Italien* über *Prag* nach *Wien*.⁶³ Auch die Art, den Text mit halbfigurigen *Initialen* zu untergliedern (wie z.B. in dem *Rationale Durandi*) dürfte aus *Italien* übernommen worden sein, ebenso wie die Vorstufen zur Gestaltung der *Bordüren* in diesem Werk, wenngleich es diesbezüglich auch lokale Traditionen gab.⁶⁴ Letztlich sind aber auch westliche Einflüsse, etwa den Figurenstil betreffend, nicht auszuschließen, was bis jetzt aber nur an Einzelfällen gezeigt werden konnte.⁶⁵

Immerhin wurden all diese Anregungen, seien sie mehr ikonographisch oder mehr stilistisch nicht völlig unverändert übernommen, sondern ein wenig umgearbeitet, phantasievoll variiert und mit anderen Traditionen kombiniert, sodass doch ein ziemlich unverwechselbarer Lokalstil entstand, dessen zeitliche Eckdaten etwa mit 1385 und 1406 angesetzt werden (zwischen der Entstehung des *Rationale Durandi*, welches das Hauptwerk der Gruppe ist und unserer Handschrift, der *Hystoria de Corpore Christi*, wenn wir bei der bisher angenommenen Datierung bleiben).⁶⁶ Anschließend gibt es noch eine spätere Phase, die gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts ausläuft.

Vorausgesetzt, das erhaltene Material ist halbwegs repräsentativ, ergibt sich auch, dass *Wien* in der Themenauswahl konservativer ist als andere Orte, d.h. man bleibt bevorzugt im religiösen Bereich.⁶⁷

Einige Künstler konnten namentlich fassbar gemacht werden: *Nikolaus von Brünn*, der sog. „*Lyra-Meister*“, die Meister *Veit* und *Michel*, Schüler des *Nikolaus*, der „*Albrechtsminiator*“, ein gewisser *Martinus* und im weiteren Umfeld *Heinrich Aurhaym*. Daneben gab es natürlich noch weitere, weniger bzw. zumindest nicht namentlich bekannte. Bis heute konnten Hinweise auf ca. 20 verschiedenen Individuen gefunden werden, die an der Produktion beteiligt waren.⁶⁸

Beispiele für einige in *Wien* geschaffene Handschriften sind: Das *Rationale Divinorum Officiorum des Guilelmus Durantis* (ÖNB Cvp. 2765), eine Zusammenstellung und mystisch-

⁶² Fingernagel, 2002, S.148.

⁶³ Schmidt, 2002 S.XIX.

⁶⁴ Schmidt, 2002, S.XVIII.

⁶⁵ Schmidt, 2002, S.XXI.

⁶⁶ Fingernagel, 2002, S.147.

⁶⁷ Oettinger, 1933, S.237.

⁶⁸ Schmidt, 2002, S.XXII.

allegorische Interpretation liturgischer Regeln und Kultgeräte, ein *Psalmekommentar des Nikolaus von Lyra* (ÖNB, Cvp 2783), eine *Chronik der 95 Herrschaften des Landes Österreich* von Leopold Stainreuter (Berlin, m.s.germ.fol.122), eine *Historia adversum paganos* des Oriosus, diverse *Missale*, ein *Antiphonar* und eben auch die „*Hystoria de Corpore Christi*“, alle kurz vor oder nach 1400. Diese Handschriften sind es (unter anderem) auch, die wir in weiterer Folge zu Vergleichszwecken heranziehen werden.

Bevor wir aber in die Ferne schweifen und anfangen, diverse Handschriften der unseren gegenüber zu stellen, ist es angebracht, einmal die Bilder in der *Hystoria* untereinander zu vergleichen und zu sehen, ob wir daraus schon einige Erkenntnisse gewinnen können, die uns weiter bringen. Zu diesem Zweck ist es sinnvoll, die Bilder noch einmal, allerdings hinsichtlich anderer Aspekte, zu beschreiben. Diese Beschreibung, die uns natürlich auch später hilfreich sein wird, soll neben formalen auch materialtechnische Merkmale erfassen.

Bildbeschreibung II (mit Vergleich f.1v und f.2r):

An den Anfang unserer Analyse stellen wir die relativ allgemeine, aber nicht unwichtige Beobachtung, dass beide Bilder von hervorragender handwerklicher Qualität sind. Abgesehen von den letzten Seiten, die uns hier nicht interessieren, findet sich weder im Text noch im dazugehörigen *Fleuronee*, noch in den Bildern die kleinste Unsicherheit in der Linienführung oder irgendwelche Ausbesserungen. Der Farbauftrag in den größeren Flächen ist gleichmäßig und homogen. Die Bilder sind, ohne dabei an „Schwung“ zu verlieren, achtsam bis ins letzte Detail ausgearbeitet und zeugen von großer Routine und Professionalität. Trotz ihres hohen Alters und der scheinbar wechselvollen Geschichte des Buches sind sie nur wenig verblasst und zeigen fast keine Schäden, obwohl sich in dem Pergament schon einige Falten und Verwerfungen ergeben haben. Eine natürliche Ausnahme bildet das in *f.1v* für die Rüstungsteile verwendete Silber, welches im Lauf der Zeit oxidiert und fast schon schwarz geworden ist. Generell haben beide Bilder eine angenehm kühle Farbigkeit, ihr Erscheinungsbild ist (wie man es von einem Deckfarbensmuck erwarten darf) matt und deckend.

Vor allem die Bilder auf *f.1v* sind für die Ausstattung einer Handschrift von beachtlicher Größe und von ungewöhnlichem Format. Auch die Bildaufteilung von *f.1v* ist sicher nicht allzu häufig anzutreffen. Auf ihre unzentrierte Lage haben wir schon in unserer ersten Beschreibung hingewiesen, aus der auch die Größenangaben zu entnehmen sind.

Im Folgenden wollen wir nun die Besonderheiten der einzelnen Blätter hervorheben und sie auch gleich einander gegenüber stellen. Wir beginnen bei der Konzeption der Seiten:

Konzeption:

Auffällig ist an *f.1v* der relativ breite, abgesehen von ein bisschen *Fleuronee* und dem eher spärlichen Ranken-Aufsatz, leere Randbereich. Fast könnte man vermuten, dass hier ursprünglich eine andere Konzeption vorbereitet und dann aber umgestellt wurde.

Andererseits sind leere Randflächen durchaus auch in anderen Handschriften zu finden und nichts Ungewöhnliches. Die Unzentriertheit der Bilder ist jedenfalls das einzige wirklich unsymmetrische Merkmal dieser ersten Seite. Nur noch ein paar Stellen innerhalb des Rankenwerkes weisen kleine Abweichungen von der Symmetrie auf, ansonsten ist die Seite sehr ausgewogen, sowohl was die Teilung in zwei Bilder als auch die Anordnung der Ranken und Wappen betrifft. Deren Neigung nach rechts haben wir schon besprochen und soll keinen Einwand darstellen. Eine weitere verständliche Ausnahme von der strengen Symmetrie ist natürlich das obere Bild, doch sind auch hier die Bildelemente sorgsam gewichtet. Jeweils eine Person pro Bildhälfte, die dazugehörigen Wappen an der Außenkante. Selbst die Krone *Wilhelms* ist symmetrisch. Im oberen Bereich halten sich das Spruchband und der wehende Fortsatz der Fahne die Waage. Die Fahne und die Stange, an der sie befestigt ist, stehen fast parallel zu den Bildrändern und wirken dadurch sehr korrekt und auf Ordnung bedacht. Die Grenze zwischen Vorder- und Hintergrund teilt das Bild fast diagonal und die Pflanzen auf dem Terraintreifen sind relativ symmetrisch bzw. sternförmig ausgearbeitet.

Sogar der sonst wild wuchernde *Fleuroneebesatz* ist durch rechte Winkel organisiert und halbwegs spiegelgleich angeordnet. Die Symmetrie der *habsburgischen* Farben und des Wappens *Stubiers* ist im Rahmen dieser Konzeption noch ein glücklicher Zufall und eine passende Draufgabe.

Ganz anders verhält es sich auf *f.2r*. Hier gibt es viel weniger Symmetrie. Gerade das in der Mitte des unteren Bildrandes befindliche Medaillon schafft einen gewissen Ausgleich, sonst sind die auf der Seite verteilten Elemente relativ freizügig angeordnet und durchgestaltet.

So gleicht keine Seite des Rahmengestänges einer anderen, die Aufsätze haben verschiedene Größen und sind nicht spiegelgleich gearbeitet, speziell was ihre Unterlegung (und auch die der Stangen) mit Gold betrifft. Diesbezüglich hat auch *f.1v* einige „Defizite“, aber nicht so deutlich. Die Seite an der die *Initiale* befestigt ist zeigt überhaupt eine ganz willkürliche Gestaltung, die Ranken folgen keiner erkennbaren Ordnung. Auch die an den Enden des

Gestänges befestigten Knospen sind verschieden groß, von jeweils anderer Gestalt und auch nicht an jedem Ende zu finden. Das Wechselspiel der Farben an den Blattober- und Unterseiten der Ranken ist im *f.1v* etwas regelmäßiger und auf drei Farben reduziert, gegenüber vier in *f.2r*. Auch ist dort das die Seite fassende Gestänge in drei (von vier) Rankenfarben gemalt, wogegen der Rahmen des oberen Bildes auf *f.1v* einfarbig rosa ist und somit einheitlicher wirkt.

Form der Ranken:

Was die Form der Ranken angeht, so sind diese in *f.1v* zarter und vor allem im Bereich der Wappen länglicher. Die Blattspitzen werden nicht so oft eingerollt und die Verschlingung der Blätter und Stängel ineinander ist weniger kompliziert und lockerer. Dadurch wirken sie auch etwas flächiger, während *f.2r* die dreidimensionalen Qualitäten der Zierpflanzen betont. Besonders durch ihre breite Goldunterlage wirken sie kompakter. *Blumen*, wie sie zwischen den Textspalten von *f.2r* vorkommen gibt es in *f.1v* keine. Die Form der Knospe im Rankenwerk von *f.1v* entspricht keiner der vier Knospen in *f.2r*. (**Abb. 77, 78**).

Vergoldung:

Weitere Unterschiede finden sich in der Vergoldung der beiden Seiten: Während die Vergoldung auf *f.1v* gänzlich als mit Bindemittel vermisches Pigment mit dem Pinsel aufgetragen wurde und zwar durchgehend in Form von geraden oder (im Bereich des Aufsatzes) gebogenen Linien, sind die vergoldeten Stellen auf *f.2r* fast ausschließlich in *Polimentvergoldung* ausgeführt und in Form von Flächen gestaltet, die auch einen stärkeren Glanz entfalten. Dieser Unterschied zeigt sich sogar an ganz kleinen Bestandteilen der Vergoldung, nämlich den kleinen Kreisen, die sich in den Mittelpunkten des Rautengitters in dem unteren Bild von *f.1v* befinden, bzw. in den Goldtropfen auf *f.2r*. In *Polimenttechnik* sind allerdings auch die silbernen Rüstungsteile, der Gürtel *Wilhelms* und der Knauf seines Schwertes in *f.1v* ausgeführt, wenngleich sie hier teilweise graviert sind, was wir auf *f.2r* nicht beobachten können. Außerdem gibt es hier gar keine silbernen Elemente. Die wenigen Stellen (Raster im Medaillon, *Pfauenstoss* als Helmzier, Strahlenkranz am *Schmerzensmann* und in dessen *Nimbus*), wo auch in *f.2r* mit Goldfarbe gearbeitet wurde sind dünner (auf *f.1v* sind sie erhaben und haptisch fühlbar), unregelmäßiger und weniger glänzend. Das Raster zeigt Punkte im Zentrum der Rauten statt kleiner Kreise. (**Abb.79, 80**).

Abgesehen von der verschiedenen Vergoldungstechnik und -verarbeitung wirkt die Vergoldung auf *f.1v* also insgesamt weniger flächig, feiner und leichter als auf *f.2r*, speziell wenn man die makellos zarte Ausführung der *Federranken* im Bildhintergrund betrachtet.

Die Farbgebung

Die Farbgebung der beiden Seiten weist auch einige Differenzen auf, obwohl diese auf den ersten Blick schwerer zu sehen sind. (**Abb. 81-84**). Grundsätzlich ist bei beiden Bildern ein tadelloser Farbauftrag zu beobachten. Große Flächen, wie der blau-violette Hintergrund oder Teile der Wappen sind ganz homogen und strukturlos ausgemalt, andere Partien, wie *Wilhelms* Mantel oder größere Pflanzenteile sind wieder durch eine feine Strichelung abgeschattiert, vor allem blaue Töne. Diese sind auf *f.1v* überhaupt etwas stärker differenziert als in *f.2r*.

Neben der Ausmalung der Flächen in den Wappen oder des Spruchbandes erkennen wir eine Verwendung von *Deckweiß* in *f.1v* auch als feine Kontur-Linien in den Ranken oder als *Deckweiß-Höhlung* in den Gesichtern der Figuren. Punktförmig und sehr *pastos* aufgetragen ist es in der Krone und dem Waffenrock *Wilhelms*. Ein solcher starker Auftrag ist in *f.2r* nicht zu sehen, wenngleich das *Weiß* auch hier Verwendung findet, wie in dem Lendenschurz von *Christus*, seinem *Inkarnat* oder auch in dem Wappen und dem Federschmuck des Wappenhelmes in dem Medaillon unten, sowie zur Konturierung der *Akanthus*-Ranken.

Hinsichtlich der übrigen Farbpalette fällt vor allem ein schon erwähnter Unterschied zwischen den beiden Seiten auf: Die Ranken auf *f.2r* sind in vier Farben ausgeführt, während in *f.1v* nur drei davon zum Einsatz kommen. Diese vierte Farbe, ein heller *grau-violetter* Ton, findet sich in *f.1v* nicht. Die übrigen Farben in den Ranken, nämlich *Blau*, *Grün* und *Rosa* sind in beiden Blättern sehr ähnlich, wenngleich das *Rosa* auf *f.2r* etwas *gelblicher* zu sein scheint.

Auffällig ist an *f.2r*, dass die Blätter der Ranken (vor allem *grüne*) neben kühlen Farbwerten auch wärmere Töne derselben Farbe aufweisen. Diese sind entweder hart nebeneinander gesetzt und bilden so auffälligere Farbkontraste oder sie sind weich abgeschattiert, wie in den Knospen, die nach außen zu immer *gelblicher* (und somit wärmer) werden. Das (*rot* schraffierte) *Gelb* der Blütenspitzen finden wir in *f.1v* nur in dem *Krainer* Wappenschild, allerdings erscheint der Farbton auch hier ein wenig kühler. Das Nebeneinandersetzen von kühlen und wärmeren Farbtönen derselben Farbe finden wir in *f.1v* eigentlich nicht, womit wir einen weiteren markanten stilistischen Unterschied zwischen den beiden Seiten ausgemacht hätten. Ein nicht so bedeutender, aber erwähnenswerter Unterschied ist noch das

etwas dunklere und „schmutzigere“ *Violett* des Medaillon-Hintergrundes im Vergleich mit dem Hintergrund der *Federranken*, ebenso wie der *orange-rote* Hintergrund-Farbtone der *Initiale*, den wir in *f.1v* vergeblich suchen. Ein Farbunterschied zeigt sich auch noch in dem *Fleuronee* der beiden Seiten: In *f.1v* ist es blass-rot, in *f.2r* hingegen, wie auch auf den übrigen Seiten, ist es viel kräftiger. Vielleicht ist die Ausführung in *f.1v* auch nur eine Vorzeichnung, die so wie das übrige *Fleuronee* dieser Seite vergoldet werden sollte.

Figurenstil:

Zuletzt wollen wir noch ein paar Vergleiche zum Figurenstil und ganz allgemein zur Formgebung der gezeigten Gegenstände und Personen anstellen. An deren zumeist schwarzer Konturierung fällt auf, dass sie in *f.2r* etwas stärker ist (speziell *Christus*) und auch an mehr Stellen als in *f.1v* sichtbar wird, wo etwa die Konturen der Ranken zur Gänze in der Eigenfarbe gehalten sind. Vergleichen wir die Körper der Dargestellten, könnte man sagen, dass der Herzog und sein Begleiter einen etwas athletischeren Körperbau haben als der *Christus* in der *Initiale*. Seine Gesichtsform ist auch etwas länglicher und die Haare sind eher geringelt als gewellt. Auch der Aufbau des Gesichtes wirkt ein wenig anders. Die Farbe des *Inkarnates* hingegen ist ebenso weich und *grau-bräunlich* abgeschattiert und an einigen Stellen mit Deckweiß gehöht wie die Gesichter in *f.1v*.

Glücklicherweise ergibt sich aus den Bildern aber eine noch viel bessere Vergleichsmöglichkeit, da sowohl in *f.1v* als auch in *f.2r* je ein **Wappen** mit **Helm** und **Helmzierde** vorkommt. Das eine Mal sehen wir *Stubiers* Wappen und auf der Seite gegenüber das *habsburgische*. Zusätzlich haben wir in *f.1v* noch den von *Stubier* getragenen Herzogs-Helm, der mit einer Krone und dem **Pfauenstoss** versehen ist. Betrachten wir zunächst die *Helmdecke* des Helmes auf *f.1v* so sehen wir weich über den Helm herunterhängende, eher rundliche Strukturen, die an den aufgestellten Enden eingeringelt sind. Die Decke ist ganz in Rot gehalten. (**Abb. 85**). Die Helmdecke in dem Medaillon hingegen zeigt spitze, abstehende Formen, die mehr Spannung haben und fast an Federn erinnern. Die Enden sind anders eingerollt und die ganze Decke ist auch etwas breiter. Außerdem ist sie an der Unterseite weiß. (**Abb. 86**). Vergleichen wir nun den *Pfauenstoss* auf dem Helm, den *Stubier* trägt mit demjenigen aus dem Wappen, fallen weitere Unterschiede auf: Die Krone ist jeweils ein bisschen anders geformt und in der Vergoldungsart verschieden, der *Pfauenstoss* einmal in Goldfarbe und einmal in *Grün* gehalten. Auch ist er in *f.2r* etwas breiter und flächiger. (**Abb. 87**).

Bilanz:

Wenn wir abschließend über unsere Beobachtungen Bilanz ziehen, kommen wir zu dem Resultat, dass die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Seiten groß genug sind um sie (mindestens) zwei verschiedenen Künstlern zuzuschreiben. Aufgrund der trotz aller Unterschiede vorhandenen großen Ähnlichkeit der Blätter können wir weiters davon ausgehen, dass diese Individuen eine vergleichbare Ausbildung durchlaufen oder längere Zeit im selben Umfeld gearbeitet haben müssen, zumindest was die Darstellung des Rankendekors betrifft. Ob die Buchproduktion arbeitsteilig vor sich ging und ob das Bild mit dem Herzog von demselben Maler ausgeführt wurde wie der Rankendekor mit den Wappen darunter, können wir nicht mit Sicherheit sagen, es ist aber wegen einiger Details (Farben und deren feine Strichelung, gleiche zarte Ornamente in den Wappen und der Fahne, Vergoldung) und der allgemein sorgfältig feinen und einheitlich wirkenden Machart beider Bildhälften nicht unwahrscheinlich.

Dass beide Maler der früheren Stilschicht der *Wiener Hofwerkstatt* für Buchmalerei zuzuordnen sind, ergibt sich vor allem aus dem Vergleich des *Rankendekors* und der *Initiale* mit anderen dieser Werkgruppe zugehörigen Codices, bzw. aus dem generell hohen Niveau der Bildseiten, das für diese verbindlich ist und wohl auch mit den hohen Ansprüchen der hauptsächlich adeligen Auftraggeber zusammenhängt.

Zuschreibung:

Die nächsten Schritte wären nun, den Gegenstand unserer Untersuchung genauer im Bereich der *Hofwerkstatt* zu verorten. Dazu gab es in der Vergangenheit schon einige Ansätze. Bevor wir selbst urteilen wäre es sinnvoll, die Ergebnisse dieser Bemühungen zu rekapitulieren.

Dies stellt auch keinen allzu großen Aufwand dar, weil es eigentlich nur zu einer Variation von zwei Vorschlägen (plus einer Kombination aus beiden) gekommen ist. Die in Betracht kommenden Maler haben wir schon weiter oben kennen gelernt: Es sind **Meister Nikolaus von Brünn** und der so genannte **Lyra-Meister**. Zu letzterem ist zunächst nur soviel zu sagen, dass er seinen Namen der (teilweisen) Ausschmückung des schon genannten *Psalmenkommentars des Nikolaus von Lyra* in einer Übersetzung von Heinrich von Müglen (ÖNB, Cvp 2783) verdankt. Zusätzlich wird (unter anderem) auch die Mitarbeit in dem *Rationale Durandi* unterstellt. Wir werden später noch darauf zurückkommen.

Nikolaus von Brünn:

Dieser ist ein erstmals 1933 von **Karl Oettinger** rekonstruierter und vorgestellter Maler, dessen Tätigkeit in und um *Wien* sich scheinbar über längere Zeiträume nachweisen lässt⁶⁹.

Er ist auch der Favorit der *Morgan Library* und gilt bis dato offiziell als der *Illuminator* der *Hystoria* (Inventarverzeichnis)⁷⁰, obwohl die Handschrift von *Oettinger* selbst gar nicht im Zusammenhang mit dem *Meister Nikolaus* erwähnt wird. Vielleicht war ihm der *Codex* auch nicht zugänglich oder sogar unbekannt, da er sich kaum bearbeitet in der Bibliothek der Familie *Liechtenstein* befand, von wo aus er ja bald nach dem Ende des *Zweiten Weltkrieges* (1951) nach *New York* verkauft wurde. Nach Angaben der Sammlung *Liechtenstein* aus dem Jahr 1952 war die Handschrift auch nie ausgestellt, wenngleich sich aus anderen Ausstellungs-katalogen Hinweise für eine solche Ausstellung im Jahr 1949 in *Baltimore (USA)* entnehmen lassen.⁷¹

Wann und durch wen die Zuschreibung das erste Mal erfolgte ist schwer zu sagen. Sie findet sich aber schon in dem Verkaufsofferte des oben genannten Buchhändlers *H.P. Kraus*.

Unter Hinweis auf den Aufsatz *Oettingers* wird *Nikolaus* als „wichtigster Buchmaler *Österreichs* im 15. Jahrhundert“ bezeichnet.

Diese Attribuierung wurde von **Meta P. Harrsen**, welche sich längere Zeit mit den Beständen der *Morgan Library* auseinandergesetzt hat, weitgehend übernommen. (In diverser Korrespondenz scheint sie als Direktorin der Handschriftensammlung dieser Institution auf). Eine genauere Begründung für die Zuschreibung ist der von ihr verfassten Literatur aber nicht zu entnehmen, es wird nur auf ein ähnliches Blatt im *Rationale Durandi* verwiesen (gemeint ist wohl f. 274v).⁷² *Nikolaus* wird dabei auch als „Hof-Miniaturist“ bezeichnet und als „Chef des Ateliers *Klosterneuburg*“. Ebenso wird, vermutlich in Anlehnung an *Oettingers* Aufsatz, ein Naheverhältnis zu Herzog *Wilhelm* angenommen. Spätestens 1962 ist *Nikolaus* in diversen Ausstellungskatalogen schon zum „gefeierten Hofkünstler der *Habsburger*“ aufgestiegen.⁷³

Allerdings gab es auch andere Positionen: Schon 1955 ist **Kurt Holter**, leider auch ohne genauere Erläuterung, für eine Zuweisung der Bilder der *Hystoria* an den *Lyra-Meister*,⁷⁴

⁶⁹ Oettinger, 1933, S.221.

⁷⁰ Corsair, Online Cataloge, 2007 (MS M853).

⁷¹ Walters Art Gallery, 1962, S.69.

⁷² Harrsen, 1958, S.57.

⁷³ Walters Art Gallery, 1962, S.68.

⁷⁴ Holter, 1955, S.221.

desgleichen **Gerhard Schmidt** 1962⁷⁵ und 2005⁷⁶. Offenbar hat hier die große Ähnlichkeit der Rahmenkonstruktion auf *f.2r* der *Hystoria* mit *f.1r* des *Psalmekommentars* dazu verleitet, eine Identität der Hersteller dieser Seiten anzunehmen.

Eine weitere Meinung vertritt **Alois Haidinger** in seiner 1980 erschienenen Dissertation zur Buchmalerei im *Wiener* Raum des späten 14. Jahrhunderts, welche auch die Produktion der *Hofwerkstätte* genauer behandelt. Was das Bild mit dem Herzog betrifft, ist er (auch wieder wegen der vermeintlichen Nähe zu *f.274r* des *Rationale*) eher für *Meister Nikolaus*, *f.2r* könnte seiner Ansicht nach aber einer anderen Hand zugeordnet werden, die er in Übereinstimmung mit *Gerhard Schmidt* als *Lyra-Meister* bezeichnet⁷⁷.

Die Auflistung der oben genannten Literaturmeinungen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, jedenfalls nannten wir aber einige der maßgeblichen Personen, die sich mit der *Wiener* Buchmalerei bzw. der *Hystoria de Corpore Christi* auseinander gesetzt haben.

Dass es noch eine weitere, anders lautende Meinung zu dieser Thematik gibt, ist nicht auszuschließen. Erwähnen wollen wir noch **Cara Denison**, welche aber nur einige der oben genannten Literaturstellen wiederholt, allerdings in etwas verzerrter Form, weshalb ihre Darstellung hier unterbleiben soll um die Sache nicht unnötig zu verkomplizieren.⁷⁸

Um nun die Plausibilität der widersprüchlichen Zuschreibungsversuche zu prüfen, müssen wir zunächst einmal Klarheit über das vermeintliche Oeuvre des *Meister Nikolaus* schaffen. Hierfür gibt es nur wenige Quellen, allen voran der bereits genannte Aufsatz von *Karl Oettinger* aus dem Jahr 1933 und in letzter Zeit die oben genannte, relativ umfangreiche Arbeit von *Alois Haidinger*, in der er sich vielfach auf Feststellungen *Karl Oettingers* bezieht. Ebenso hilfreich ist seine Publikation zur Buchkunst des Stiftes *Klosterneuburg*.⁷⁹

Oettinger beginnt seine Nachforschungen in der *Klosterneuburger Stiftsbibliothek*, wo in Rechnungsbüchern um 1420 neben zwei anderen Malern (*Veit*, *Michel*) auch ein *Nikolaus* aufscheint.⁸⁰ Ihm wird eine führende Rolle bei der Ausstattung des *Großen Antiphonars* (CCI 65-68) unterstellt und im Zuge einer Händescheidung eine Reihe von (12) Bildern zugewiesen.⁸¹ (**Abb. 88-99**). Anschließend durchforstet *Oettinger* den greifbaren Bestand der Buchproduktion vor und nach 1400 auf der Suche nach weiteren eventuellen Bildern des

⁷⁵ Schmidt, 1962, S.1-15.

⁷⁶ Schmidt, 2005, S.59.

⁷⁷ Haidinger, 1980, S.39ff.

⁷⁸ Denison, 1998,

⁷⁹ Haidinger, 1998, S.37-42.

⁸⁰ Oettinger, 1933, S.222.

⁸¹ Oettinger, 1933, S.222-24.

Meisters. Fündig wird er in dem Titelbild des *Klosterneuburger CCl 37* (einem Kommentar zum *Johannes Evangelium*), dem *Rationale Durandi* (Cvp 2765, f. 237-310, also etwa das letzte Drittel des Buches), der *Chronik der 95 Herrschaften des Hauses Österreich* (m.s.germ.fol. 122) und in einem *Kanonblatt* eines von *Wilhelm Turs, Domprobst* von *St. Stephan*, gestifteten *Missale* des *Diözesanmuseums in Wien*⁸². Um den Maler in *Wien* nachzuweisen führt *Oettinger* Urkundenmaterial aus dem Archiv der Stadt an, wo mehrfach ein Maler *Niclas* vorkommt. Auch das bekannte Wappenbuch der *Bruderschaft St. Christoph am Arlberg*, einer Initiative zum Schutz von Reisenden in dieser Gegend, die besonders von den *österreichischen* Herzögen gefördert wurde, verzeichnet als Spender einen *Niclas von Brunn* nebst Wappen. Dies ist für *Oettinger* ausreichend um eine Tätigkeit des Malers in *Wien* annehmen zu dürfen und ihm auch gleich die Leitung einer dort ansässigen Werkstatt zu unterstellen⁸³.

Abgesehen davon, dass die einzelnen Zuschreibungen nicht unproblematisch sind, was wir in Folge zeigen werden, ist auch die Verortung des *Nikolaus* in *Wien* durch die genannten Quellen eine eher spekulative Angelegenheit. Allein, dass der Name *Niclas* relativ häufig gewesen sein dürfte (ein zweiter Maler dieses Namens ist auch erhalten) und in den angeführten *Wiener* Urkunden scheinbar der Zusatz „*von Brunn*“ fehlt, ist etwas störend, ebenso wie die Tatsache, dass in dem Eintrag des Wappenbuches der *Bruderschaft St. Christoph am Arlberg* eine andere „Hausfrau“ des Malers genannt wird, nämlich *Chüngund*, entgegen einer *Elspeth* in *Wien*.⁸⁴ Es könnte aber natürlich sein, dass, wie *Oettinger* meint, der Maler zweimal verheiratet war.

Was die Zuschreibungen der 12 Initialbilder des *Antiphonars* an *Nikolaus* betrifft, handelt es sich zunächst um eine zwar nicht unwahrscheinliche Hypothese *Oettingers*, der die drei in Rechnungsbüchern vermerkten *Illuminatoren* mit diesem Codex (ebenso wie mit anderen) in Verbindung bringt, einen schlagenden Beweis gibt es aber nicht. Die konkreten Zuschreibungen kritisiert *Haidinger* zu recht und macht für einige der *Initialen* einen weiteren (anonymen) Mitarbeiter des Haupt-Meisters verantwortlich⁸⁵. Einen solchen Gehilfen entdeckt er auch in *f.1r* (*Johannes*, *CCl 37*), welche Seite von *Oettinger* gerade deshalb herangezogen wurde, um die ganz andere Arbeitsweise des *Nikolaus* gegenüber dem Meister *Veit* zu demonstrieren, dem er in diesem Vergleich die *Initiale* des *Albertus Magnus* in *CCl*

⁸² Oettinger, 1933, S.225-33.

⁸³ Oettinger, 1933, S.234-36.

⁸⁴ Oettinger, 1933, S.234-35.

⁸⁵ Haidinger, 1980, S.56f.

35, f.1r zuweist.⁸⁶ (**Abb. 100, 101**). Diese *Initiale* wieder steht für *Haidinger*, durchaus nachvollziehbar, in einem Naheverhältnis zu den *Nikolaus-Initialen* des *Antiphonars* (und nicht zu denen des *Veit*).⁸⁷ Auch bei der Behandlung des *Turs-Missales* finden sich abweichende Ansichten *Haidingers*, obwohl er die Autorenschaft *Nikolaus* für plausibel hält.⁸⁸

An diesen verständlichen Meinungsverschiedenheiten sehen wir schon, dass die Zuschreibung unserer Handschrift auf einem etwas wackeligen Fundament steht. Je mehr Argumente man darauf stapelt, umso größer wird die Einsturzgefahr, vor allem wenn das Argumentations-Gebäude sehr hohe Stockwerke hat. Ein solches errichtet *Oettinger* (er ist sich der Problematik bewusst), wenn er die Ausstattung eines guten Teils des ca. 20 (bis 35 Jahre) Jahre zuvor entstandenen *Rationale Durandi* an den *Meister Nikolaus* gibt.⁸⁹

Dabei argumentiert er zunächst mit der „feierlichen Ergriffenheit“ des *David*, wie auch der *Verkündigungsmadonna* im *Antiphonar*, die in dem Ausdruck des *Augustinus* in f.310 des *Rationale* (**Abb. 102**) ein Pendant hätte. Weiters sieht er Parallelen in der Verwendung von *gotischen* Architekturformen und einer schräg von rechts gesehenen räumlichen Konzeption, sowie in dem Faltenstil. Betrachten und vergleichen wir nun die angeführten Bilder, fallen vor allem die großen Unterschiede auf. Abgesehen davon, dass die Figuren zu klein und die Gesichter zu stilisiert sind, um einen wirklich pathetischen Ausdruck zu vermitteln, ist an der Haltung des *David* und des *Augustinus* nichts Gemeinsames zu entdecken, außer dass beide den Kopf nach oben wenden (in jeweils anderer Richtung), die *Madonna* blickt sogar leicht nach unten. Weder die Gesichtsform noch die Art, wie die Hände gearbeitet sind (bei *Augustinus* sehr auffällig 3-dimensinal gearbeitet) entspricht den jeweiligen Vergleichsbildern.

Die Architekturmotive sind grundverschieden und auch anders in die *Initiale* eingebaut.

Die Monumentalität der Figuren und deren Faltenstil zeigen wenigstens eine gewisse Verwandtschaft, obwohl letzterer auch nicht wirklich überzeugend ähnlich ist.

Die Farbigkeit ist sowieso ganz anders. Hinzu kommt, dass gerade die *Verkündigungsmadonna* eines jener Bilder ist, die *Haidinger* in seiner Untersuchung (durchaus nachvollziehbar) zu den nicht von *Nikolaus* geschaffenen *Initialen* zählt.⁹⁰

⁸⁶ Oettinger, 1933, S.222-25.

⁸⁷ Haidinger, 1980, S.68.

⁸⁸ Haidinger, 1980, S.67.

⁸⁹ Oettinger, 1933, S.227-30.

⁹⁰ Haidinger, 1980, S.60.

Hinsichtlich des Bildaufbaus und der Raumwirkung streicht *Oettinger* zu Beginn seines Aufsatzes die für *Nikolaus* typische flächige und daher konservativere Art heraus⁹¹. Sehen wir uns die *Nikolaus-Initialen* des *Antiphonars* an, so können wir dieser Argumentation schon folgen, nicht aber was *f.310* des *Rationale Durandi* betrifft. Die Darstellung des *Augustinus* ist für eine *Initiale* mit sehr großer Raumtiefe ausgestattet und auch die Figur wirkt stark plastisch. Nehmen wir ein viel früheres Entstehungsdatum des *Rationale* an, so müsste sich *Nikolaus* von der moderneren Raumauffassung (sogar die Perspektive ist halbwegs gelungen) zu der konservativeren hin entwickelt haben, wovon wir nicht ausgehen können.

Das für *Oettinger* überzeugend ähnliche Verhältnis von Figur und Buchstaben, welches dem *Nikolaus* eigen sei und darin bestünde, dass die dargestellten Figuren den (manchmal vorhandenen) Mittelbalken überschneiden, während die seitlichen und unteren Schäfte der Buchstaben die Raumbühne bilden⁹², finden wir in dem *Rationale* bestätigt, doch dürfen wir dieses Merkmal nicht als exklusive Gestaltungsweise des *Nikolaus* deuten. Kein Maler hätte wohl gerne seine Figuren hinter einem breiten Querbalken eingesperrt und verschwinden lassen, und demzufolge finden wir diese notwendige Konzeption auch in anderen Handschriften. Außerdem zeigt der *Augustinus*-Buchstabe gar keinen unteren Schaft als Begrenzung, sehr wohl aber die vergleichbaren *Nikolaus-Initialen*, und auch das *A* selbst ist anders geformt.

Ein wichtiges Argument für *Oettinger* sind auch die Umrandungen und Füllungen der Buchstaben. Die dunklen Ränder mit weißer Mittelader sind aber kein *Copyright* des *Nikolaus*, sondern in ganz ähnlicher Form weit verbreitet und werden auch von *Nikolaus* selbst nicht konsequent verwendet. Das Gleiche gilt für die Gestaltung der Blattfüllungen der *Initialen*, die noch dazu im *Antiphonar* teilweise in verschiedenen stilistischen Ausprägungen verwendet werden, wie *Oettinger* selber einräumt. Das die Seite umspielende Rankenwerk ist gänzlich von anderen Formen und anderer Ausführung geprägt, was *Oettinger* auf die stilistische Entwicklung des Meisters zurückführt. Die Unterschiede innerhalb des *Antiphonars* wollen wir dabei noch gar nicht berücksichtigen. (**Abb. 103**).

Der angebliche Farb-Lieblings-Dreiklang von *Nikolaus*,⁹³ nämlich *Grün-Blau-Lila* ist auf *f.310* schon zu finden (**Abb. 104**), nur in dem *Antiphonar* suchen wir ihn über weite Strecken vergebens, ebenso wie auf *f.274v* des *Rationale*, wo andere Farben dominieren. Immerhin aber finden sich im Rankenwerk dieser Seite Figuren (*Petrus*, *Paulus*), die denen der

⁹¹ Oettinger, 1933, S.224.

⁹² Oettinger, 1933, S.228.

⁹³ Oettinger, 1933, S.228.

Himmelfahrt im *Antiphonar* weitgehend entsprechen. Auch die Decke auf dem Altar des *Melchisedek* ist ähnlich jener im mittleren Medaillon von f.274v, wenngleich von einem anderen Standpunkt aus gezeigt. Den knieenden *Wilhelm* dieser Seite mit den kleinen Figürchen der „Schutzflehenden“ neben der *Madonna* des *Antiphonars* zu vergleichen ist zwar nicht grundsätzlich verfehlt aber doch unergiebig. Die Darstellung des Felsengrundes, auf dem sie knien, ist aber auf jeden Fall geeignet einen weiteren Unterschied zu f.274v herauszustreichen, wo das ebenso felsige Terrain viel unruhiger gestaltet ist.

Dass *Oettinger* auf den so gewonnenen Zuschreibungen weiter aufbaut und auch die 1398 fertig gestellte *Chronik des Landes Österreich von den 95 Herrschaften* dem *Nikolaus* zuweist, ebenso wie das Kanonblatt des *Turs-Missale*, ist typisch für seine Vorgangsweise, soll uns hier aber weniger interessieren.

Insgesamt könnte man die Vergleiche *Oettingers* als wenig überzeugend und zum Teil als schwer bis gar nicht nachvollziehbar bezeichnen. Dort wo sie es sind, sind sie relativ wenig aussagekräftig und zu allgemein. Denn auch wenn sich die eine oder andere ähnliche Gestaltung finden lässt, müssen wir gerade bei der Beobachtung größerer Zeiträume im gleichen Milieu die Weitergabe der Motive an Mitarbeiter und Bekannte oder Auftraggeber der betreffenden Künstler einkalkulieren. *Schmidt*⁹⁴ und *Haidinger*⁹⁵ äußern sich zu den Vorschlägen *Oettingers* jedenfalls mit Recht eher vorsichtig. Aus den *Initialen* des *Klosterneuburger Antiphonars* eine Ausstattung des etwa 20 Jahre zuvor entstandenen Teils des *Rationale* durch einen Meister *Nikolaus* abzuleiten ist eine kaum haltbare Hypothese.

Ebenso gewagt scheint es, dem *Illuminator* die Führung der *Hofwerkstatt* zu unterstellen oder ein besonderes Naheverhältnis zu den Herzögen, wenngleich man es auch nicht grundsätzlich ausschließen kann. Aus dem Maler-Phantom einen „gefeierten Hofkünstler“ zu machen ist durch die Quellenlage aber sicher nicht zu rechtfertigen.

Da sich nun die Zuschreibung (zumindest einer) der Bildseiten der *Hystoria de Corpore Christi* im Wesentlichen auf eine angebliche Verwandtschaft mit dem Bild des Herzogs auf f.274v des *Rationale Durandi* stützt, und wir die Zuschreibung dieser Seite an *Nikolaus*, dem wir jetzt einmal die acht *Initialen* des *Antiphonars* zubilligen, für nicht sinnvoll halten, ist sie allein schon deshalb zweifelhaft geworden. Trotzdem wollen wir die Seiten zu einem Vergleich gegenüber stellen, um wenigstens deren Zusammenhang bestätigen (bzw. verwerfen) zu können.

⁹⁴ Schmidt, 2005, S.381-83.

⁹⁵ Haidinger, 1980, S.59-68.

Vergleich 1: *f.1v (Hystoria)* - *f.274v (Rationale)*.

Wir beginnen mit einem Vergleich von *f.1v* der *Hystoria* mit *f.274v* des *Rationale* und da gleich mit der Figur des Herzogs. Zunächst fällt die verschiedene ikonographische Herkunft auf, auch wenn der Herzog des *Rationale* diversen Stifter-Darstellungen aus anderen Traditionen nahe kommt. (**Abb.105, 107**). Auch der Mantel den er trägt ist von verschiedener Machart und der Faltenwurf ist komplizierter und weniger glatt gegenüber den ordentlich sternförmigen Falten in *f.1v*. Die jeweils im Profil gezeigte Form und Ausarbeitung der Gesichter ist deutlich zu unterscheiden, ebenso wie die Körperhaltung der Figuren. Letzteres wird zwar durch das Tragen des Mantels in *f.274v* erschwert, da er den Körper verbirgt, trotzdem scheint der Herzog dort etwas gebeugter und rundlicher. Seine Hände sind anders gefaltet und näher beim Kopf. Das Spruchband welches sie halten ist von anderer Form, außerdem kommt ein der *Hystoria* vergleichbares Spruchband auch auf der übrigen Seite nicht vor. Insgesamt wirkt der *Wilhelm* der *Hystoria* auch etwas frischer und jugendlicher. In Summe zeigen sich also deutliche Unterschiede.

Nicht viel anders geht ein Vergleich der Begleitfiguren aus. Der athletische Körperbau und die aufrechte Haltung *Stubiers* unterscheiden sich deutlich von dem schmalen, leicht nach unten blickenden Knappen des *Rationale*. (**Abb. 106, 108**). Die Gesichtsformen und die Art wie die sonst gleichen Kopfbedeckungen ausgeführt wurden sind auffallend different.

Die Maserung des Holzes der Bank und des Gestells sind von jeweils anderer Art. Einmal fein und scharf gezeichnet in der *Hystoria* und einmal eher verschwommen im *Rationale*. Auch finden sich in dem Gestell gar keine Lichthöhungen. (**Abb. 109, 110**).

Das Wappen im *Rationale* hat keine Verzierungen, ebenso wenig der Hintergrund, welcher nicht homogen und sogar fleckig wirkt. Auch das Terrain besteht hier, wie gesagt, aus einem unruhigen, fleckigen Felsengrund. Bei der Darstellung des *Anjou*-Wappens fällt die andere Reihung der rot-weißen Streifen auf, die geringere Zahl der Lilien, der fehlende Turnierkragen, sowie eine andere Form des *Jerusalem-Kreuzes*.

Die Konzeption der Seiten wollen wir außer Acht lassen, da sie im *Rationale* wahrscheinlich vorgegeben war, das *Akanthus*-Rankenwerk mit den darin enthaltenen Figuren können wir aber zu einem Vergleich heranziehen. Die Ranken sind grundsätzlich nicht unähnlich, doch erscheinen sie in der *Hystoria* länglicher und schmaler, was vielleicht auch mit der Größe des zur Verfügung stehenden Platzes zu tun hat. An manchen Stellen sind die *Akanthus*-Blätter des *Rationale* auch etwas welliger. Lange hakenförmige Enden hingegen, die manchmal sogar eingeringelt sind, gibt es dort nicht.

Die Farbgebung ist eine andere, was die Zahl der verwendeten Farben betrifft und auch deren Abtönungen. Besonders auffällig sind die in dunklem *Rot* gehaltenen Stellen. Eine solche finden wir im Rankenwerk der *Hystoria* nur an einem einzigen Punkt, nämlich der Befestigung der Knospe am Rahmen. Weiters sehen wir im *Rationale* (ähnlich wie in *f.2r* der *Hystoria*) ein Nebeneinander von warmen und kühlen Farbtönen, das in *f.1v* fehlt, ebenso wie die Hinterlegung der Ranken mit einer glänzenden *Polimentvergoldung*. Den oben schon erwähnten „Lieblings-Farb-Dreiklang“, welchen *Oettinger* dem *Meister Nikolaus* unterstellt, finden wir in *f.1v* der *Hystoria* in Ermangelung der Farbe *Lila* sowieso nicht. Die Verwendung von *Deckweiß* in der oben beschriebenen getupften und *pastosen* Art suchen wir in dem *Rationale* vergeblich, wie auch eine haptisch greifbare gemalte Goldraasterung oder andere solche Linien. (**Abb. 111**).

Für den Stil der Figuren im Rankenwerk gilt Ähnliches wie schon für die Figuren der Medaillons. Sie wirken generell weniger athletisch, die Gesichter sind etwas härter gezeichnet, zum Teil eher länglich und die Farbe des Inkarnats ist meist heller. Die Krone der *Heiligen Katharina* erinnert stark an die Krone im Wappen auf *f.2r* der *Hystoria* und weniger an die auf dem Helm in *f.1v*, der feiner gearbeitet ist. (**Abb. 112**). Überhaupt ist die Ausführung des Bildes auf *f.1v* etwas feiner als die Seite *f.274v* des *Rationale*, man möchte fast sagen von höherer Qualität.

Somit hätten wir auch in diesem Vergleich eine Reihe von Unterschieden festgestellt, die in ihrer Gesamtheit eine Identität der Autoren dieser Bilder ziemlich unwahrscheinlich machen, zumal sich hier (wenn wir die Datierung um 1400 annehmen) kein großer zeitlicher Abstand zwischen ihrer Herstellung ergibt, und wir einen stilistischen Wandel oder eine sonstige Veränderung des Künstlers nicht mit bedenken müssen. Haben wir zuerst gezeigt, dass die dem *Nikolaus* zugeschriebenen *Initialen* des *Antiphonars* stilistische Unterschiede zu *f.274v* des *Rationale* aufweisen, so ist jetzt auch der Vergleich von *f.274v* mit *f.1v* der *Hystoria* eher negativ ausgefallen und das Zuschreibungsgebäude schwankt bedrohlich. Trotzdem müssen wir auch noch *f.1v* der *Hystoria* mit den Bildern des *Antiphonars* vergleichen, da die beiderseitige Negation eines besonderen Naheverhältnisses zu *f.274v* des *Rationale* noch nichts über einen direkten Bezug zwischen der *Hystoria* und dem *Antiphonar* aussagt. Dieser Vergleich ist eigentlich auch die bessere Möglichkeit die Zuschreibung an *Meister Nikolaus* zu rechtfertigen oder sie in Zweifel zu ziehen.

Vergleich 2: *f.1v (Hystoria)* - *Antiphonar*.

Stellen wir die Bilder nun gegenüber, fällt natürlich sofort der Wiesengrund auf, den manche der *Initialen* des *Nikolaus* (wir nehmen seine Autorenschaft weiter an) mit *f.1v* der *Hystoria* gemeinsam haben. Obwohl *Haidinger* in *Christus und Zachäus*, in dem *Ostermorgen*, sowie in *Johannes dem Täufer* einen anonymen Mitarbeiter des *Nikolaus* am Werk sieht, wollen wir auch diese Bilder vorerst nicht ausklammern. Abgesehen von *Johannes*, dessen Wiese viel heller ist, ist die dargestellte Vegetation so wie in der *Hystoria* auf einem dunklen Grund platziert und aus diesem herausgearbeitet. Trotzdem die *Initialen* viel kleiner sind als unser Bild ist aber die Dichte des vorwiegend aus Grashalmen gebildeten Pflanzenbewuchses größer. Der dunkle Hintergrund ist dadurch kaum mehr erkennbar. Auch ist eine Abdunklung nach hinten zu, wie in *f.1v*, kaum vorhanden. Die Zahl der verschiedenen Pflanzenarten hingegen ist deutlich geringer, Blumen oder Blüten gibt es nicht. Auch wenn die *Initialen* kleiner sind, so hätte es doch die Möglichkeit gegeben, verschiedene Pflanzen in verschiedenen *Initialen* zu zeigen. Es finden sich aber durchgängig und fast stereotyp Grashalme mit 1-2 Arten von Blattsternen mit zumeist vier Blättern, die oft auch ein wenig eingebogen sind. Die Pflanzensterne der *Hystoria* haben zum Teil mehr Blätter, diese sind aber durchwegs gerade und symmetrisch angeordnet. Dieser symmetrische Eindruck wird bei den Pflanzen des *Antiphonars* durch die auf- und abgebogenen Blätter nicht erreicht. Außerdem haben die Blattsterne in *f.1v* einen runden Mittelpunkt von dem dann die Stängel ausgehen. In den *Initialen* fehlt dieses Merkmal. Die farbige Ausarbeitung der Pflanzen der *Hystoria* ist differenzierter. (Abb. 113, 114, 115).

Grundsätzlich sind auch die Wiesengründe der *Initialen* aufgeklappte „Tapetenlandschaften“, doch sind sie am Übergang zum Bildhintergrund meist nicht so abrupt abgeschnitten wie in der *Hystoria*. Die Grashalme, die im Verhältnis zur Bildgröße oft auch länger sind als dort, stehen über den „Horizont“ hinaus und machen den Übergang weicher. Die Grenzlinien zwischen Vorder- und Hintergrund sind selbst dort wo sie zu sehen sind (*Melchisedek*) gerader im Verlauf und nicht so ausgezackt wie in *f.1v*.

Trotz des, oberflächlich betrachtet, ähnlichen Erscheinungsbildes der Wiesengründe in beiden Handschriften lassen sich also eine Reihe von Unterschieden ausmachen, die an der Gleichsetzung der ausführenden Künstler berechtigte Zweifel aufkommen lassen. Leider wird der Vergleich auch hier wieder durch den relativ großen zeitlichen Abstand und den erheblichen Unterschieden in der Bildgröße erschwert, doch kann man von den *Initialen* des *Antiphonars*, gleich ob man sie jetzt dem *Nikolaus* oder seinem unbekannten Mitarbeiter gibt,

schon sagen, dass sie in manchen Details anders gearbeitet und generell wesentlich einfacher und stereotyper aufgebaut sind. Ähnlich gestaltete Wiesenstücke finden sich zudem auch bei anderen Meistern (z.B. *Martyrologiums*-Meister), müssen also keineswegs als Markenzeichen des *Nikolaus* verstanden werden.

Vergleichen wir die Bildhintergründe, so sind diese in dem *Antiphonar* entweder *Rot* oder *Schwarz*. Einen *violetten* Grund finden wir nicht. Zwei der *Initialen* haben keinen Dekor, die anderen sind entweder von verschiedenen Rankenmotiven (zum Teil auch mit andersfarbigen Blüten durchsetzt) überzogen, oder mit Rauten, die aus Doppellinien gebildet werden und mit blumenartigen Ornamenten gefüllt sind, gerastert. Ein der *Hystoria* vergleichbares Rankenmotiv finden wir in dem *Antiphonar* nicht. Auch die Dichte und Helligkeit der Ranken der *Hystoria* wird dort nicht erreicht und die Ranken sind weniger auffällig. Aus dem Rankendekor ist somit kein näherer Zusammenhang der Bilder zu entnehmen, der die Zuschreibung an ein und denselben Künstler rechtfertigen könnte.

Der Vergleich von Figurenstil und Faltenwurf lässt sich mangels ähnlich positionierter Figuren nur schwer durchführen, trotzdem wirken die Figuren des *Antiphonars* insgesamt weniger schlank und athletisch. Der Aufbau und die Farbe der Gesichter sind deutlich anders. Eine gute Vergleichsmöglichkeit sind hier die (beide im Profil gezeigten) Köpfe von *Wilhelm* (in *f.1v*) und *Melchisedek* (im *Antiphonar*). (**Abb. 118, 119**). Vergleichen wir den Faltenwurf von *Wilhelms* Mantel mit dem des *Jeremias*, so ist der des Propheten wesentlich aufwändiger und unruhiger als der fast ordentliche und sternförmige Faltenwurf des Herzogs. (**Abb. 116, 117**).

Ein Detail am Rande wäre das Spruchband. Das in der *Hystoria* ist fast zweidimensional, nur am äußersten Ende ist es leicht aufgerollt und konisch geformt. Das Spruchband des *David* hingegen ist ziemlich dreidimensional gearbeitet, sogar mit Schattenwurf. Es zeigt mehrere Wellen, aber kein konisch zulaufendes Ende. (**Abb. 120, 121**).

Als letztes Bildelement, das wir zu einem Vergleich heranziehen können, bleiben uns noch die obligatorischen *Akanthus*-Ranken. Sie sind in den beiden Handschriften grundverschieden. Die Blattformen sind welliger, härter und schnittiger. Die Stängel der Ranke sind über weite Abschnitte frei geführt mit aufkeimenden Spitzen und großen Abständen zwischen den Blättern. Ab und zu sind sie von großen goldenen Perlen unterbrochen. Vielfach finden sich eingeringelte Zusätze. Einzig die Farbgebung erinnert noch an die Stilschicht der *Hystoria* und des *Rationale*, doch wirkt sie etwas gleichmäßiger, speziell bei den *Nikolaus-Initialen*. (**Abb. 122, 123**). *Oettinger* begründet diesen und auch andere Unterschiede mit

einer Entwicklung des Malers, die er aber in anderen Bereichen gerade nicht feststellen kann (*Petrus* und *Paulus* im *Rationale*).

Am Ende unseres Vergleiches müssen wir festhalten, dass insgesamt die Unterschiede zwischen allen von uns mit einbezogenen Handschriften deutlich überwiegen. Eine Ursache für diese Unterschiede in einem stilistischen Wandel des *Meisters Nikolaus* zu suchen überzeugt nicht wirklich und entspricht offenbar eher einer Wunschvorstellung als einer wissenschaftlichen Argumentationsweise. Die Gemeinsamkeiten sind viel zu allgemein und eine Zuschreibung der Seite *f.1v* an den im *Antiphonar* mutmaßlich tätigen *Meister Nikolaus* ist durch das Vergleichsmaterial eigentlich nicht zu rechtfertigen.

Da wir schon weiter oben zu dem Ergebnis gekommen sind, dass die Seiten *f.1v* und *f.2r* der *Hystoria* von einer anderen Hand sein müssen (jedenfalls spricht alles dafür), ist es unsere nächste Aufgabe auch die Seite *f.2r* auf eine mögliche Autorenschaft des *Nikolaus* zu überprüfen. Leider haben wir hier nicht so viele Vergleichsmöglichkeiten, aber doch immerhin eine *Initiale*. Wir wollen hier eigentlich gleich den direkten Weg eines Vergleiches mit dem *Antiphonar* einschlagen, da wir dort auch nur *Initialen* haben und weil sich der Umweg über das *Rationale* als nicht sehr sinnvoll herausgestellt hat.

Vergleich 3: *f.2r (Hystoria)* – *Antiphonar*.

Stellen wir also die *Initialen* des *Nikolaus* und seines anzunehmenden Gehilfen dem *Schmerzensmann* auf *f.2r* gegenüber, fällt vor allem eines auf: Die Darstellung des *Schmerzensmannes* in der *Hystoria* übertrifft den Figurenmaßstab des *Antiphonars* bei weitem. Die halbfigurige Person *Christi* füllt den durch das „S“ gebildeten Bildraum zur Gänze aus. Zwar ist dies wohl auch durch das Motiv beeinflusst, man hätte die Aufgabe aber auch anders lösen können, wie ähnliche Bilder zeigen (z.B. *Christus* im Sarg). So eine Konzeption finden wir bei keiner der *Nikolaus-Initialen* in dem *Antiphonar*. Auch der *Nimbus Christi* ist in *f.2r* etwas kleiner als die *Nimben* der Vergleichshandschrift, was diese Monumentalität noch begünstigt. Abgesehen davon ist der Heiligenschein in *Polimentvergoldung* ausgeführt, die noch mit matten Strichen ergänzt wurde. Die Vergoldung der *Nimben* im *Antiphonar* hingegen wirkt matt und hauptsächlich aufgemalt. Den Strahlenkranz, der *Christus* umgibt, finden wir aber in ganz ähnlicher Form in dem Bild des *Melchisedek*.

Schon anlässlich unseres Vergleiches von *f.1v* und *f.2r* der *Hystoria* haben wir auf den starken schwarzen Umriss des *Schmerzensmannes* hingewiesen. In den *Nikolaus-Initialen* zeigt keine

der dargestellten Figuren eine auch nur annähernd so starke Zeichnung. Der rote Hintergrund der *Initiale* lässt sich aber des Öfteren finden. Der Figurenstil und Form und Farbe der Gesichter lassen eher auf einen anderen Künstler schließen.

Die Konzeption des Buchstabens „S“ ist mit den „S“ des *Antiphonars* (*Schutzmantelmadonna*, *Zachäus*, *Melchisedek*, *Verkündigung*) fast identisch, nur dass dort die *Serifen* oben über das den Buchstaben einfassende goldene Quadrat hinausgehen sowie auch nach unten verlängert und in den Buchstabenkörper eingefädelt sind (Ausnahme *Verkündigung*). Die Schäfte der Buchstaben sind mit Blattwerk von verschiedener Ausführung gefüllt. Die *Schutzmantelmadonna* kommt unserem Bild am nächsten, während die meisten anderen Buchstaben eine stilistisch modernere Füllung zeigen. Schon weiter oben haben wir darauf hingewiesen, dass die Ähnlichkeiten in der Buchstabengestaltung wenig aussagen, da sie für die ganze Stilschicht verbindlich gewesen sein dürfte. Das Rankenwerk ist von grundsätzlich anderen Formen geprägt und auch die Vergoldung ist im *Antiphonar* weniger massiv. Immerhin gibt es aber auch einige Goldtropfen in der *Hystoria*, wenngleich nicht auf den Stängeln der Ranken. Die für den *Meister Nikolaus* (angeblich) charakteristischen Kringel im Rankenwerk sind in *f.2r* der *New Yorker Handschrift* auch nicht vorhanden. (**Abb. 124**).

Eine letzte Vergleichsmöglichkeit bietet noch das Medaillon: Die Krone auf dem Helm ist grundsätzlich von ähnlichem Design, aber etwas schmaler und höher als in den *Initialen* der *Schutzmantel-* und *Strahlenkranzmadonnen* bzw. des *Melchisedek*. Das Raster und die Hintergrundfarbe des Medaillons haben keine Entsprechung in dem *Antiphonar*.

Wenn wir in Summe auch einige Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern feststellen konnten, würde eine Zuschreibung von *f.2r* an den (die) Hersteller der *Nikolaus-Initialen* das Vergleichsmaterial wohl überfordern. Erschwerend wirkt auch hier wieder der zeitliche Abstand.

Weder *f.1v* noch *f.2r* der *Hystoria* bieten also genügend gemeinsame Merkmale mit den untersuchten *Initialen* des *Klosterneuburger Antiphonars*, um eine Zuschreibung an den *Meister Nikolaus* vertretbar zu machen.

Der Lyra-Meister:

Da auch der sog. *Lyra-Meister* als Autor der Bilder in der *Hystoria* in Erwägung gezogen wurde, wollen wir uns als nächstes mit seinem *Oeuvre* beschäftigen um einen weiteren Vergleich zu ermöglichen. Einen guten Überblick über die meisten Literaturmeinungen bietet

Alois Haidinger in seiner bereits erwähnten Dissertation von 1980.⁹⁶ Ihr ist die folgende Aufzählung entnommen.

Für Holter ist der *Lyra-Meister* außer in der *Hystoria* und dem für ihn Namen gebenden *Psalmekommentar* (Cvp 2783) auch noch in den folii f.57r und f.163r des *Rationale Durandi*, sowie in einem *Missale III* 205 in *Sankt Florian* tätig gewesen.

Schmidt ist diesbezüglich anderer Meinung und kann den Maler nur in einigen kleineren Initialen des *Rationale* (f.57r und f.163r sind für ihn von anderer Hand) finden. Auch den Deckfarbens Schmuck des *Psalmekommentars* teilt er auf verschiedene Hände auf, lässt aber das Titelblatt und die meisten Initialen dem *Lyra-Meister*. Die Bilder der *Hystoria* sind seiner Ansicht nach beide von ihm, die Herstellung des *Missales* aus *Sankt Florian* spricht Schmidt dem *Lyra-Meister* aber ab.

Haidinger schließt sich Schmidts Meinung weitgehend an, sieht aber, wie schon gesagt, zumindest in f.1v der *Hystoria* den Meister Nikolaus am Werk. Zusätzlich erkennt er, vielleicht auch aufgrund eines Vorschlages von Stange aus dem Jahr 1961,⁹⁷ Zusammenhänge mit f.1r der um 1402 entstandenen *Oriosus-Handschrift* (Cvp 381), deren Ausstattung durch den *Lyra-Meister* er für möglich hält. Dieser Ansicht wird jedoch von Veronika Pirker-Aurenhammer, welche nur einige Parallelen im figürlichen Bereich gelten lässt, widersprochen, vor allem in Hinblick auf den Rankendekor⁹⁸.

Wenn wir also einen gemeinsamen Nenner dieser Meinungsvielfalt als unsere Grundlage hernehmen wollen, bleibt uns als sicherer Boden nur der *Psalmekommentar* (Cvp 2783), und hier vor allem f.1r dieser Handschrift. (Abb. 125).

Mit dem Frontispiz der *Hystoria* ist die Seite wegen ihrer völlig anderen Konzeption schwerer vergleichbar als mit f.2r, doch ist es auch hier wieder möglich einzelne Details und Aspekte einander gegenüber zu stellen.

Vergleich 4: f.1v (*Hystoria*) - f.1r (*Lyra-Handschrift*)

Beginnen wir mit der Raumauffassung und dem Figurenstil, zeigen sich sofort klare Unterschiede. Während die Bilder auf f.1v der *Hystoria* trotz ihrer Größe einem eher flächigen Konzept angehören, versucht sich der Künstler des *Psalmekommentars* an einer plastisch und dreidimensional wirkenden Lösung, sowohl was den Bildaufbau innerhalb der

⁹⁶ Haidinger, 1980, S.48.

⁹⁷ Stange, 1961, S.36.

⁹⁸ Pirker-Aurenhammer, 2002, S.194-95.

Initialbuchstaben als auch den *Rankendekor* betrifft. Im Bild mit dem Herzog haben wir hauptsächlich das schräg platzierte Gestell mit dem darüber geworfenen, nach hinten zu abgedunkelten Mantel, welches Raumdiefe auf der wie eine Tapete wirkenden Wiese suggeriert. Die Figuren sind, abgesehen von den weich abgeschattierten Gesichtern, eher flächig gearbeitet und entweder frontal (*Stubier*) oder im Profil (*Wilhelm*) gezeigt. Die Gewänder zeigen keinen Faltenwurf und sitzen eng am Körper. Hier machen sich auch wohl die ikonographischen Vorbilder aus der Glasmalerei bemerkbar. Der Faltenwurf des Mantels ist, wie bereits beschrieben, fast geradlinig und ordentlich.

Ganz anders die Figuren des *Lyra-Meisters*. Sie sind in räumlich wirkende Sitzpulte oder vor Vorhänge gesetzt. Die Hintergründe sind dunkler gehalten, was den Effekt der Raumdiefe noch fördert. Die Figuren (mit teilweise gedrehtem Oberkörper) sind in Schrägansicht gezeigt und noch dazu plastisch modelliert, wozu der aufwändige Faltenwurf und tiefe, zum Teil schraffierte Schatten einiges beitragen. (**Abb. 126**).

Aber auch der Rankendekor folgt einem Räumlichkeit vermittelndem Schema. Die Ranken sind an vielen Stellen um ein rahmendes Gestänge geschlungen, wodurch sich ganz allgemein eine plastisch wirkende Anordnung ergibt. Auch die Blätter selbst sind gegeneinander verdreht und überkreuzen sich mehr als in *f.Iv* der *Hystoria*. Teilweise wirken sie breiter und ihre Abstände voneinander sind kürzer in den Medaillons.

Die Figuren des *Psalmenkommentars* wirken im Gegensatz zur *Hystoria* zierlich, mit schmalen Schultern, ohne starke schwarze Konturen. Die Zeichnung der Körper ist härter, die Gesichter sind eher länglich und ihre Farben heller als in *f.Iv*. Eine weiche Abschattierung wie dort hingegen ist nicht zu beobachten. (**Abb. 127**).

Das Spruchband in dem rechten unteren Medaillon hat keine Ähnlichkeit mit der charakteristischen Form in *f.Iv*.

Auch die Farbigkeit der beiden Seiten zeigt wenig Parallelen. Die des *Lyra-Meisters* hat mehr und andere Farben (*Lila* und ein *golden-bräunlicher* Ton) im Rankenwerk. Generell ist die Seite in eher zurückhaltenden, pastelligen Tönung gehalten. Beim *Grün* werden wieder kühle und wärmere Töne derselben Farbe nebeneinander gesetzt, was wir in *f.Iv* nicht feststellen konnten. (**Abb. 128**). Vergleichbare *Deckweiß*-Tupfen wie in der *Hystoria* finden wir im *Psalmenkommentar* nicht. Die flächige *Polimentvergoldung* des *Lyra-Codex* gibt es in der *Hystoria* natürlich auch nicht und *vice versa* fehlt die für *f.Iv* der *Hystoria* typische Vergoldung im *Psalmenkommentar*.

Wie schon bei allen vorangegangenen Vergleichen müssen wir aufgrund unserer Beobachtungen auch hier wieder zu dem Ergebnis kommen, dass die beiden Seiten sehr wahrscheinlich jeweils von einer anderen Hand ausgeführt wurden. Eine Zuschreibung von *f.1v* an den *Lyra-Meister* ist durch einen genauen Vergleich der Handschriften im Original jedenfalls nicht zu rechtfertigen. (Sogar ohne detaillierten Vergleich ergibt sich ein ganz anderer erster Gesamteindruck beim Aufschlagen der Handschriften im Original).

Vergleich 5: *f.2r* (*Hystoria*) - *f.1r* (*Lyra-Handschrift*).

Somit können wir uns der Seite *f.2r* zuwenden. Ihre Gestaltung war ja der hauptsächliche Anlass für eine Zuschreibung der Bilder der *Hystoria* an den *Lyra-Meister*. Die oberflächliche Ähnlichkeit birgt aber, wie alle derart gelagerten Fälle ein Problem: Sie kann nämlich unseren Theorien zufolge, dass Kunstwerke und ganze Stilrichtungen vor allem durch Nachahmung und Variation weiter tradiert werden, genauso gut ein Indiz für die Adaption eines Vorbildes durch einen Schüler, Mitarbeiter oder Bekannten sein, als ein Indiz für die Identität der Hersteller der zu vergleichenden Seiten. Eine solche Identität dürften wir nur annehmen, wenn es vielfache Übereinstimmungen auch in den Details der zu untersuchenden Blätter gäbe. Letzte Sicherheit können wir dabei nie haben, da man nicht Identität aus Verschiedenem ableiten kann, seien diese Unterschiede auch noch so gering.

Vergleichen wir also als erstes wieder die Konzeption der Seiten. Beide sind Textseiten, die mit einer *Initiale* beginnen. Die *Initiale* der *Hystoria* nimmt im Verhältnis zum Text relativ wenig Platz ein, während die von einem grünen Rahmen umgebene *Initiale* der (ohnehin viel kleineren Handschrift) fast die halbe Textspalte füllt. Zusätzlich gibt es noch eine weitere, kleinere *Initiale* in der unteren Hälfte der nächsten Textspalte. Beim Figurenmaßstab innerhalb der *Initialen* verhält es sich umgekehrt. Die Figur des *Schmerzensmannes* ist monumentaler als die zarten Figuren der *Lyra-Handschrift*. Der *Nimbus* von *Christus* ist in *Polimentvergoldung* (mit zusätzlich aufgemaltem Kreuz) gehalten, während der Kopf des Evangelisten *Lukas* von einem Strahlenkranz umgeben ist (was in der Literatur als seltenes Merkmal bezeichnet wird⁹⁹). Einen solchen finden wir aber auch um den wesentlich athletischer wirkenden Körper *Christi*. Die starken schwarzen Konturen des *Schmerzensmannes* fehlen in den Figuren des *Lyra-Meisters*. Die gut vergleichbaren Gesichter (beide sind in derselben Position gezeigt) sind unterschiedlich gestaltet. Vor allem die härtere Zeichnung und die betonten Augen des *Lukas* fallen auf, seine Mimik ist anders und die Kopfform länglicher. (Abb. 129, 130). Die Krone des *David* auf *f.1r* der *Lyra-Handschrift* (es gibt auch

⁹⁹ Schmidt, 2005, S.381.

noch andere) ist von ganz anderer Art als die in dem Medaillon der *Hystoria*, nämlich flacher und doppelt so breit mit fünf Zacken. Während das Medaillon der *Hystoria* eine Rasterung aus einzelnen Linien aufweist, sind die Medaillons des *Lyra*-Meisters mit einem Raster aus Doppellinien hinterlegt. Die Füllung der Rauten erfolgt einmal mit Punkten und einmal mit kleinen Kreisen.

Die Buchstabenkörper der *Initialen* sind grundsätzlich ähnlich gestaltet, auch das Blattwerk-Ornament ist von gleicher Art. Die *Initiale* der *Hystoria* ist aber etwas kontrastreicher. Beide Male laufen die Enden der Buchstaben in Ranken aus, die sich um das Rahmengestänge schlingen und die *Initialen* so befestigen. In der *Lyra*-Handschrift finden sich nahe an diesen Stellen zusätzliche Schlaufen, die die Blätter zusammenhalten. Die Art wie die Blätter der *Initialen* die Stangen umfassen ist etwas verschieden, speziell das sonst sehr ähnliche Blatt ganz oben ist größer und sitzt lockerer. In der *Lyra*-Handschrift sind die Ranken generell spärlicher als in der von schwerem Rankenwerk umgebenen Seite *f.2r* der *Hystoria*. Trotz des leichteren Rankendekors hat die Seite des *Lyra*-Meisters noch eine zusätzliche Mittelstrebe, vielleicht auch um die kleinere *Initiale* daran zu befestigen, auf deren Höhe das Gestänge auch einen Knoten aufweist. Verbunden sind die einzelnen Stangen in beiden Handschriften durch gold-hinterlegte ringförmige Schlaufen, wobei der dadurch gebildete Rahmen in der *Hystoria* an allen vier Ecken gebunden ist, während in dem *Lyra*-Codex die untere Querstange fehlt. Die Stabilisierung wird dort eher von dem Goldgrund des Rankenwerks übernommen, das auch die Medaillons bildet, im Gegensatz zur *Hystoria*, wo dieses ein Teil des Gestänges ist.

Der Rankendekor der *Lyra*-Handschrift ist nicht nur, wie gesagt, spärlicher, sondern auch anders konstruiert. Große Unterschiede zeigen auch die an den Enden des Gestänges befestigten Knospen. (**Abb. 131, 132**).

Auch die Vergoldung ist in der *Hystoria* etwas üppiger. Die Goldflächen, die als Hinterlegung der Rahmen-Verbindungen dienen, haben eine andere Form als die der Vergleichshandschrift. Goldtropfen, wie zwischen den Textspalten der *Hystoria* finden wir dort ebenso wenig wie die zur Abwechslung eingestreuten Blüten.

Die Farbgebung ist prinzipiell nicht unähnlich, auch finden sich in beiden Blättern warme *Grün*-Töne neben kühleren. Das *Lila* des *Psalmekomentars* ist aber etwas rötlicher. Besonders auffällig ist, dass die Farben dort auch nur paarweise auftreten, während sie in der *Hystoria* durchwegs gleichmäßig verteilt sind.

Wie zu erwarten war, hat auch hier wieder eine Detail-Analyse mehr Unterschiede zutage gebracht als ein flüchtiger Blick auf die Seiten ahnen lässt. Die Seite *f.2r* der *Hystoria* wegen der ähnlichen Rahmenkonstruktion dem Ausstatter der *Lyra*-Handschrift zuzuweisen, ist schlicht und einfach nicht sinnvoll, da in dieser allgemeinen Ähnlichkeit nichts anderes als ein werkstattmäßiger Zusammenhang zum Ausdruck kommt, nicht aber eine Identität der Künstler.

Bilanz:

So sind wir am Ende unserer stilistischen Untersuchung zu dem Ergebnis gekommen, dass weder *f.1v* noch *f.2r* der *Hystoria de Corpore Christi* ohne weiteres dem *Meister Nikolaus* oder dem sog. *Lyra-Meister* zugeschrieben werden können. Speziell das *Frontispiz* nimmt unter den erhaltenen Beständen der Werkgruppe, zu der es gehört, eine Sonderstellung ein, nicht zuletzt wegen seiner Größe und der besonders hohen Qualität der Ausführung. Neben einigen schon bekannten Künstlern dürfen wir in dem Hersteller der Seite einen weiteren, bisher unerkannten Meister der *Hof-Werkstatt* sehen und wahrscheinlich auch in seinem Mitarbeiter, dem wir die Seite *f.2r* verdanken. Dass ein werkstattmäßiger Zusammenhang zwischen allen unseren Vergleichsobjekten bestanden haben muss, zeigt sich an vielen Gemeinsamkeiten der Bestände und an deren wohl arbeitsteiliger Herstellung.

So ist auch, wie schon in der Literatur festgehalten wurde, das *Fleuronee* unserer Handschrift von einem *Florator* ausgeführt worden, der um 1402 auch in dem Codex *Cvp 381* tätig war¹⁰⁰. Zweifellos stammt auch das vergoldete *Fleuronee* in den Ecken des Rahmens von *f.1v* der *Hystoria* von seiner Hand. (**Abb. 133, 134**). Vielleicht hat er es nur vorgezeichnet, wie der blass-rote *Fleuronee*-Besatz jeweils in der Mitte von drei Seiten des Rahmens ahnen lässt, vielleicht hat er aber auch die ganze Vergoldung der Seite mit sicherer Hand durchgeführt. Wenn nicht, gab es eventuell nur auf die Vergoldung spezialisierte Kräfte. Oder Leute, die nur das *Akanthus*-Rankenwerk malten, oder die *Federranken*. Diese zum Teil ungeklärten Fragen sollten uns bezüglich allfälliger Zuschreibungsversuche noch vorsichtiger machen, als es die genauen Vergleiche einiger Seiten schon bewirkt haben.

Hinsichtlich der stilistischen Herkunft unserer Bildmotive lässt sich noch sagen, dass viele Eigenschaften von ihren möglichen ikonographischen Vorbildern mit übernommen wurden.

Die etwas statische und stereotype Haltung der Figuren, deren Kleidung eher flächig und mit Betonung der Lokalfarbigkeit ausgearbeitet ist, erinnert z.B. an vergleichbare Glasmalereien.

¹⁰⁰ Pirker-Aurenhammer, 2002, S.195.

Sogar die starken schwarzen Konturen finden wir dort als Einfassungen der einzelnen Scheiben. Zarte ornamentale Muster in Fahnen und Wappenteilen sind in der Glasmalerei ebenso gebräuchlich.

Die möglichen *italienischen* Vorläufer des Wiesenstückes sind vor allem von der farblichen Gestaltung her fast identisch. Dabei finden sich manche, die einen größeren Naturalismus hinsichtlich einer Landschaftsdarstellung verfolgen, andere wieder sind sogar mehr stilisiert als unser Terrainstreifen, vor allem die einzelnen Pflanzen sind weniger genau ausgearbeitet.

Im Vergleich dazu haben die Disteln in unserer Handschrift fast schon Lehrbuch-Charakter.

Die *Federranken* des Hintergrundes finden sich (natürlich neben einigen *Wiener* Beispielen wie im *Rationale*, f.2r oder im *Psalmekommentar*, f.114v) in sehr ähnlicher Form vor allem in *Böhmen*, von wo sie auch übernommen worden sein dürften. Ähnliches gilt auch für die Gestaltung der *Initial-Buchstaben* und des dazugehörigen *Fleurnees*, welches sich in nahezu identischer Art in manchen *böhmischen* Handschriften zeigt.

Weniger streng folgte man den zweifellos *böhmischen* Vorbildern für den *Akanthus*-Ranken-Dekor. Die Beeinflussung ist klar erkennbar, doch sind auch die Unterschiede groß genug um den lokalen Stil gleich ausmachen zu können. Hier haben offensichtlich heimische Traditionen oder ein längeres eigenständiges Arbeiten eine größere Rolle gespielt.

In eine *italienische* Richtung gingen unsere Ermittlungen bezüglich des *Schmerzensmannes*. Abgesehen von unterschiedlichen (ikonographischen) Details, wie z.B. nur einer sichtbaren Hand-Wunde, sind die Darstellungen recht ähnlich ausgeführt, wenngleich der *Christus* der *Hystoria* etwas naturalistischer und kräftiger wirkt als seine *italienischen* Vorläufer und auch starke Konturen aufweist, sowie einen Strahlenkranz. Die Farbigkeit ist dunkler. Insgesamt ist die stilistische Abhängigkeit von diesen Vorläufern weniger deutlich ausgeprägt, wobei natürlich auch der Unterschied zwischen den beiden Kunstgattungen berücksichtigt werden muss. Weiters ist unsere Auswahl wohl nicht repräsentativ genug.

Zuletzt können wir noch die Frage aufwerfen, ob uns neben den Wappen und ikonographischen Vorbildern auch stilistische Merkmale bei der Datierung der Handschrift behilflich sein können. Dies ist wegen des relativ geringen Zeitunterschiedes (maximal 15-20 Jahre) der möglichen Datierungsvorschläge nicht leicht, zumal auch die persönliche Entwicklung der Künstler, eine arbeitsteilige Produktion oder gewisse Vorgaben berücksichtigt werden müssen.

Bei aller Widersprüchlichkeit der verschiedenen Anhaltspunkte läßt die Ausgereiftheit der Formensprache und die Professionalität der Herstellung aber nicht unbedingt auf ein Frühwerk der *Hofwerkstatt* schließen. Ein weiterer Hinweis auf eine Entstehung um 1400 ist das identische *Fleuronee* der 1402 entstandenen *Oriosus-Handschrift*.

Zusammenfassung:

- Die Bilder der Handschrift sind ein auffälliges Beispiel höfischer Selbstinszenierung der *Habsburger* in einem religiösen Kontext.
- Die dargestellten Personen auf *f.1v* der *Hystoria de Corpore Christi* sind mit großer Wahrscheinlichkeit *Wilhelm (der Freundliche) von Habsburg* und sein langjähriger *Kammerschreiber Leonhart Stubier*. Die Figuren sind weitgehend der heimischen Stifter- und Heiligen-Ikonographie entnommen
- Das mittlere Wappen in dem unteren Bild von *f.1v* bezieht sich vermutlich auf *Wilhelms* Hochzeit mit *Johanna II von Neapel*, obwohl die Unklarheiten um das Wappen, welches sich eventuell auch auf *Anjou-Ungarn* beziehen könnte, nicht restlos aufgeklärt werden können.
- Die Datierung der Handschrift könnte man auch bei einer Annahme von *Anjou-Neapel* um ein bis zwei Jahre weiter fassen, da die Verhandlungen betreffend die Hochzeit mit *Johanna* schon bald nach 1399 aufgenommen wurden. Bei einem (nicht sehr wahrscheinlichen Bezug) auf *Anjou-Ungarn* würde sich dieser Zeitraum evt. noch bis 1386 ausdehnen lassen, als *Wilhelm* seinem Vater als Herzog nachfolgte.
- Die Bilder der Handschrift wurden von (mindestens) zwei Künstlern gestaltet.
- Eine Identifikation der Künstler mit *Nikolaus von Brünn* oder dem sog. *Lyra-Meister* (wie in der Literatur vorgeschlagen wurde) erscheint nicht sinnvoll. Vielmehr dürfte es sich (zumindest bei *f.1v*) um bis dato unbekannte Meister der *Hofwerkstatt* handeln. (Man könnte sie *Hystoria-Meister A* und *B* nennen).
- Klar festzustellen sind *böhmische* Einflüsse, was den *Akanthus*, die *Federranken*, die *Initialbuchstaben* und das *Fleuronee* betrifft. Die *böhmischen* Vergleichsbeispiele können ihrerseits zumeist auf *italienische* Vorbilder zurückgeführt werden.
- Der *Terrainstreifen* ist vermutlich ebenso *italienischer* Herkunft, obwohl auch hier ein Umweg über andere Stationen nicht ganz auszuschließen ist. Insbesondere eine

Inspiration durch bekannte Natur-Lehrbücher wie das *Tacuimum Sanitatis* ist nahe liegend.

- Auch die Darstellung des *Schmerzensmannes* lässt eine Orientierung an Vorläufern *italienischer* Abstammung vermuten.

Abstract:

- The pictures of the manuscript are a remarkable example of courtly representation of the *Hapsburgs* in a religious context.
- The depicted persons are most probably *Wilhelm of Hapsburg* and *Leonhard Stubier*, who has been *Wilhelms* “Kammerschreiber” (a high ranking position at court) for many years. He (*Stubier*) died in 1446 and was buried in *Klosterneuburg* near *Vienna*. The way the figures are shown is based on the iconography of founders and saints.
- The armorial shield in the middle of the lower half of the frontispiece probably refers to *Wilhelms* (second) wife, *Johanna II* of *Anjou Naples*, but there are some unsolved questions around the arms of *Anjou* (especially the use of the *Jerusalem-cross*) and it may also be possible that the shield refers to *Anjou Hungary*. (*Wilhelm* was engaged with *Hedwig* from that country, which was also ruled by members of the *Anjou-family*).
- If the version *Anjou-Naples* is correct, the manuscript could be dated one or two years earlier than 1403, because the marriage between *Wilhelm* and *Johanna* (which took place in 1403) was negotiated soon after *Hedwigs* death in 1399. If the shield referred to *Anjou-Hungary* the manuscript could be dated even before that year. (Up to 1386, when *Wilhelm* followed his father after his death).
- The pictures in the manuscript have been done by at least two artists.
- It was neither *Nicolas of Brünn* nor the so called *Lyra-Meister* (according to some proposals of scholars in the past) who decorated *folio 1r* and *2v*, but artists that cannot be found in other extant manuscripts of the “*Hofminiaturenwerkstatt*” in *Vienna*. Nevertheless the artists certainly belonged to that workshop and the pictures are of the finest quality and outstanding master-pieces. We suggest to call the illuminators *Masters of the Hystoria A* and *B*.

- The influence of *bohemian* illuminators is evident as far as the golden, tendril-like ornaments (“*Federranken*”) of the background, the *Akanthus*-tendrils and the *Fleuronee* is concerned. The *bohemian* artists must have been strongly influenced by *italian* patterns.
- Moreover some other elements seem to be of *italian* origin: The grassy ground, for which the artist may have been inspired by *Tacuinum Sanitatis* manuscripts, as well as the figure of *Christ* as “*Schmerzensmann*” in the initial.

Literaturverzeichnis:

- **Aue, Herbert**, Wappenschlüssel für Niederösterreich und Wien, Wien, 1995.
- **Belting, Hans**, Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers, in: **Büchsel, Martin (Hg)**, Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz, 2003, S.89-100.
- **Bacher, Ernst**, Gotische Glasmalerei in der Steiermark, **in:** Gotik in der Steiermark, Katalog zur Landesausstellung, Graz, 1978, S.163-64.
- **Benesch, Evelyn**, Dedikations-und Präsentationsminiaturen in der Pariser Buchmalerei vom späten 13. bis zum frühen 15. Jh., Phil.Diss., Wien, 1987.
- **Buchowiecki, Walther**, Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach, Wien, 1957.
- **Corsair, Online Catalog**, URL: <http://corsair.morganlibrary.org>. (MS M 853). (26.3.2007).
- **Denison, Cara Dufor**, The Masters Hand, Drawings and Manuscripts from the Pierpont Morgan Library, Ostfildern-Ruit, 1998.
- **Fingernagel, Andreas**, Die Wiener Hofminiaturenwerkstatt, in: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Mitteleuropäische Schulen II, Österreich-Deutschland-Schweiz (1350-1410, Textband), Wien, 2002, S. 147-48.
- **Frauscher Edith**, Der Altar von Schloss Tirol, Diplomarbeit, Wien, 2005.
- **Freyberg, Max, Frhr. von**, Die Geschichte der ehemaligen Hofmark Hilkertshausen, zugleich Lösch'sche Familiengeschichte, in: **Oberbayrisches Archiv**, **33**, München, 1874, S.118-215.

- **Haidinger, Alois**, Studien zur Buchmalerei in Klosterneuburg und Wien vom späten 14. Jahrhundert bis um 1450, Dissertation, Wien, 1980.
- **Haidinger, Alois**, Verborgene Schönheit, Die Buchkunst im Stift Klosterneuburg, Klosterneuburg/Wien, 1998.
- **Hamann, Brigitte**, Die Habsburger, Ein biographisches Lexikon, Wien, 1988.
- **Harrsen, Meta, P.**, Central European manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York, 1958.
- **Hoeniger, Katleen**, The illuminated Tacuinum Sanitatis Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons and the creation of a new pictorial genre, in: **Givens, Jean, A.**, Visualizing Medieval Medicine and Natural history, 1200-1550, Aldershor, 2006, S.51-82.
- **Hoensch, Jörg, K.**, Die Luxemburger, eine spätmittelalterliche Dynastie gesamteuropäischer Bedeutung, 1308-1437, Stuttgart, 2000.
- **Holter, Kurt**, Wiener Buchmalerei, in: **Donin, Richard Kurt**, Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Wien, 1955, S. 217-31.
- **Hörmann-Weingartner, Magdalena**, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Innsbruck, 1991.
- **Keplinger, Horst**, Mittelalterliche Darstellungen des Heiligen Georg in der Steiermark, Diplomarbeit, Graz, 2004.
- **Kraft, Eva**, Die Chorfenster von Maria am Gestade, Kunstgeschichtliche Gruppierung und Probleme des Wiedereinbaues, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1, Wien, 1947, S.156-79.
- **Kraus, Hans P.**, Die Saga von den kostbaren Büchern, Zürich, 1982.
- **Lackner, Christian**, Vortrag, Habilitationskolloquium, Wien, 2001.
- **Leitner, Beate**, Der Goldgrund - Ein Bildelement in der spätmittelalterlichen westlich-abendländischen Tafel- und Buchmalerei, Diplomarbeit, Wien, 1987.
- **Mazal, Otto**, Die Buchkunst der Gotik, Graz, 1975.
- **Meiss, Millard und Kirsch, Edith.W**, The Visconti Hours, New York, 1972.

- **Merindol, Christian de**, Entre la France, la Hongrie et Naples: Les Anjou, in: **Staaten, Wappen, Dynastien**, XVIII. Internationaler Kongress für Genealogie und Heraldik in Innsbruck , Mitteilungen des Innsbrucker Stadtarchivs, Band 18, Innsbruck, 1988, S.145-70.
- **Oettinger, Karl**, Der Illuminator Nikolaus, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1933, S.221-38.
- **Oettinger, Karl**, Verzeichnis der Handschriften und graphischen Blätter, in: **Österreichische Malerei und Graphik der Gotik**, Ausstellung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien, 1934, S.1-5.
- **Pächt, Otto**, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: **Europäische Kunst um 1400**, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien, 1962, S.52-65.
- **Pächt, Otto**, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, in: **Pächt, Otto**, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München, 1995, S.187-300.
- **Panofsky, Erwin**, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln, 1975.
- **Peter, Bernhard**, Die Wappen aus dem Codex Manesse, URL: <http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/seite38.htm> (15.2.2009).
- **Pirker-Aurenhammer, Veronika**, Kat. 34, Codex 381, Paulus Orosius. Historia adversum paganos, in: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Mitteleuropäische Schulen II, Österreich-Deutschland-Schweiz (1350-1410), Textband, Wien, 2002, S.193-97.
- **Scheck, Peter**, Seminararbeit, Die Hystoria de Corpore Christi, Wien, 2007.
- **Schmidt, Gerhard**, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien, 1962.
- **Schmidt, Gerhard**, Kunsthistorische Einleitung, in: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Mitteleuropäische Schulen II, Österreich-Deutschland-Schweiz (1350-1410, Textband), Wien, 2002, S.XV-XXV.
- **Schmidt, Gerhard**, Malerei der Gotik, Fixpunkte und Ausblicke, Band I und II, Graz, 2005.

- **Stange, Alfred**, Deutsche Malerei der Gotik, Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, Bd.11, Berlin, 1961.
- **Steinwenter, Arthur**, Beiträge zur Geschichte der Leopoldiner, Wien, 1879.
- **Theisen, Maria**, Die Korczek Bibel, in: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Die prächtigsten Bibeln, Köln, 2008, S.92-97.
- **Toesca, Pitro**, La Pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand, 1912.
- **Trapp, Oswald**, Erinnerungsstücke an die Schlacht bei Sempach, in: **Klebelsberg, Raimund von**, Beiträge zur Landeskunde Tirols, Innsbruck, 1956, S.215-28.
- **Walters Art Gallery**, The International Style, The arts in Europe around 1400, Baltimore, 1962.
- **Zimmermann, Andrea**, Jesus Christus als Schmerzensmann in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst. Eine Analyse ihres Sinngehalts, Dissertation, 1997, Online-Hochschulschriften der Universität Halle-Wittenberg an der ULB Sachsen-Anhalt, URL: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/aut.htm> , 15.2.2009.

Abbildungsnachweis:

Die Abbildungen dienen ausschließlich wissenschaftlichen Interessen. Alle Urheberrechte, soweit vorhanden, liegen bei den im Folgenden angeführten Personen, Verlagen oder Institutionen.

- Abbildungen 1-8, 31, 77-87, 105-110, 113, 114, 117, 118, 120, 124, 130-133: **Wieck, Roger**, Pierpont Morgan Library, 2007.
- Abbildungen 9, 17, 18, 26-28, 32, 43, 50, 56, 73, 105, 107, 125-129, 132: **Diathek für Kunstgeschichte**.
- Abbildungen 10-13, 22, 37: **Aigner, Martin**, Burgenseite:
URL: <http://www.burgenseite.com/> (Details), 15.2.2009.
- Abbildungen 19, 53, 102, 104: **ÖNB, Fingernagel, Andreas**, 2008.
- Abbildung 14: **Frodl-Kraft, Eva**, Mittelalterliche Glasgemälde, Wien, 1962, Tafel IV.

- Abbildungen 15, 16: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Johanna_von_Pfirt , 15.2.2009.
- Abbildung 20: **Meiss, Millard** und **Kirsch, Edith.W**, The Visconti Hours, New York, 1972, BR 124.
- Abbildung 21: **Francois Avril** et **Marie Therese Gousset**, Manuscrits enlumines d'origine italienne (3), Paris 2005, Planche 71.
- Abbildung 23:
URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weissenburg_kuemmernis.jpg , 15.2.2009.
- Abbildung 24: **Toesca, Pitro**, La Pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand, 1912, S.272.
- Abbildung 25: **Trapp, Oswald**, Erinnerungsstücke an die Schlacht bei Sempach, in: **Klebersberg, Raimund von**, Beiträge zur Landeskunde Tirols, Innsbruck, 1956, Tafel XXV.
- Abbildung 29: **Kereszenty Museum**, URL: <http://www.keresztenyмуzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=23&page=0&vt> =, 15.2.2009.
- Abbildung 30: **Kawecki Janusz**, Kunstschatze des Königsschlosses Wawel, Arkady, Warschau, 1994, S.104.
- Abbildung 33: **Peter, Bernhard**, Die Wappen aus dem Codex Manesse,
URL: <http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/seite38.htm> , 15.2.2009.
- Abbildung 34:
URL: http://www.wappenbuch.de/pages/wappen_101_Siebmacher.htm, 15.2.2009.
- Abbildung 36: **Scheck, Peter**, Februar 2009.
- Abbildung 38: URL: http://geschichte.landesmuseum.net/index.asp?contenturl=http://geschichte.landesmuseum.net/kunst/kunstdetail.asp_ID=1007571785 , 15.2.2009.
- Abbildung 39: URL: <http://www.kirchen.net/pfarren/jochberg/Hl.%20Florian.jpg> , 15.2.2009.

- Abbildungen 40, 41: **Becher, Charlotte**, Die Wappenbücher Albrechts IV, Wien, Graz, 1986.
- Abbildung 42: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Mitteleuropäische Schulen II, Österreich-Deutschland-Schweiz (1350-1410, Bildband), Wien, 2002, Farbabb.19.
- Abbildungen 44, 45: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Wappen_der_Kapetinger
- Abbildungen 46, 47: **Pór Antal - Schönherr Gyula**: Az Anjou-ház és örökösei, in: A magyar nemzet története. Szerkesztette: Szilágyi Sándor Athéneum, Budapest, 1895, Bd. III, S. 369 und 459, URL: <http://mek.niif.hu/01900/01967/html/index173.html>
- Abbildung 48: **Österreichisches Staatsarchiv**, Februar 2009.
- Abbildung 49: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Wladyslaw_II._Jagiello6 , 15.2.2009, Vgl. auch: **Stangler, Gottfried**, Polen im Zeitalter der Jagellonen 1386-1572 ,Wien.1986, Farbabb. 90.
- Abbildung 51: **Bibliothek Nationale de France**, URL: <http://www.bnf.fr/enluminures/manuscripts/aman10.htm>, 15.2.2009.
- Abbildung 52: **Eörsi, Anna**, Die Malerei der internationalen Gotik, Budapest, 1984, Nr.36.
- Abbildung 54: **Kuba-Hauk, Waltraud** und **Saliger, Arthur**, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien, 1987, Abb. 162.
- Abbildung 57: URL: http://canstein-halle.de/bilder/t_austreibunggarteneden.jpg , 15.2.2009.
- Abbildung 58: **Europäische Kunst um 1400**, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien, 1962, Umschlagbild.
- Abbildung 59: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Die prächtigsten Bibeln, Köln, 2008, S. 94.
- Abbildung 60: **Walther, Ingo, F.**, Meisterwerke der Buchmalerei, Die schönsten Handschriften der Welt von 400-1600, Köln, 2005, S.10.
- Abbildung 61: URL: <http://www.kunstabilder-galerie.de/gfx/paintings/std/simone-martini-grablegung-christi-06212.jpg>, 15.2.2009.
- Abbildung 62: **Bibliothek Nationale de France**, URL: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore>, 15.2.2009.

- Abbildung 63: **Walther, Ingo, F.**, Meisterwerke der Buchmalerei, Die schönsten Handschriften der Welt von 400-1600, Köln, 2005, S.139.
- Abbildung 64: URL: <http://vrcoll.fa.pitt.edu/stones-haa0240/CharlesIVBohemia/Manuscripts-pages/index.htm> , 15.2. 2009.
- Abbildung 65: **Schmidt, Gerhard**, Malerei der Gotik, Fixpunkte und Ausblicke, Band II, Graz, 2005, S. 260.
- Abbildungen 55, 88-99, 103, 115, 116, 119, 121, 122-124: **ÖAW, Haidinger, Alois**, 2008.
- Abbildungen 100, 101: **Haidinger, Alois**, Verborgene Schönheit, Klosterneuburg/Wien, 1998, Tafel 34.
- Abbildungen 66, 74, 75:
URL: http://www.manuscriptorium.com/Site/ENG/free_documents.asp , 15.2.2009.
- Abbildung 67: **Kräftner, Johann**, Auf goldenem Grund, Italienische Malerei zwischen Gotischer Tradition und dem Aufbruch zur Renaissance, Wien, 2008, S.33.
- Abbildung 68: URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/ff/Man_lorenzetti.jpg/87px-Man_lorenzetti.jpg, 15.2.2009.
- Abbildung 69:
URL: <http://www.stephansdom.at/data/derdom/interessantes/images/zahnweh.jpg>, 15.2.2009.
- Abbildung 70:
URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/Folio_75r_-_The_Man_of_Sorrows.jpg/97px-Folio_75r_-_The_Man_of_Sorrows.jpg:, 15.2.2009.
- Abbildungen 71, 72: **Europäische Kunst um 1400**, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien, 1962, Abb.39, 40.
- Abbildung 76: URL: <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/miII20.htm>, 15.2.2009.
- Abbildung 134: **Fingernagel, Andreas (Hg)**, Mitteleuropäische Schulen II, Österreich-Deutschland-Schweiz (1350-1410, Bildband), Wien, 2002, Abb. 194.

Abbildungen:



Abbildung 1: Hystoria-Meister A, M.853, folio 1v, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).

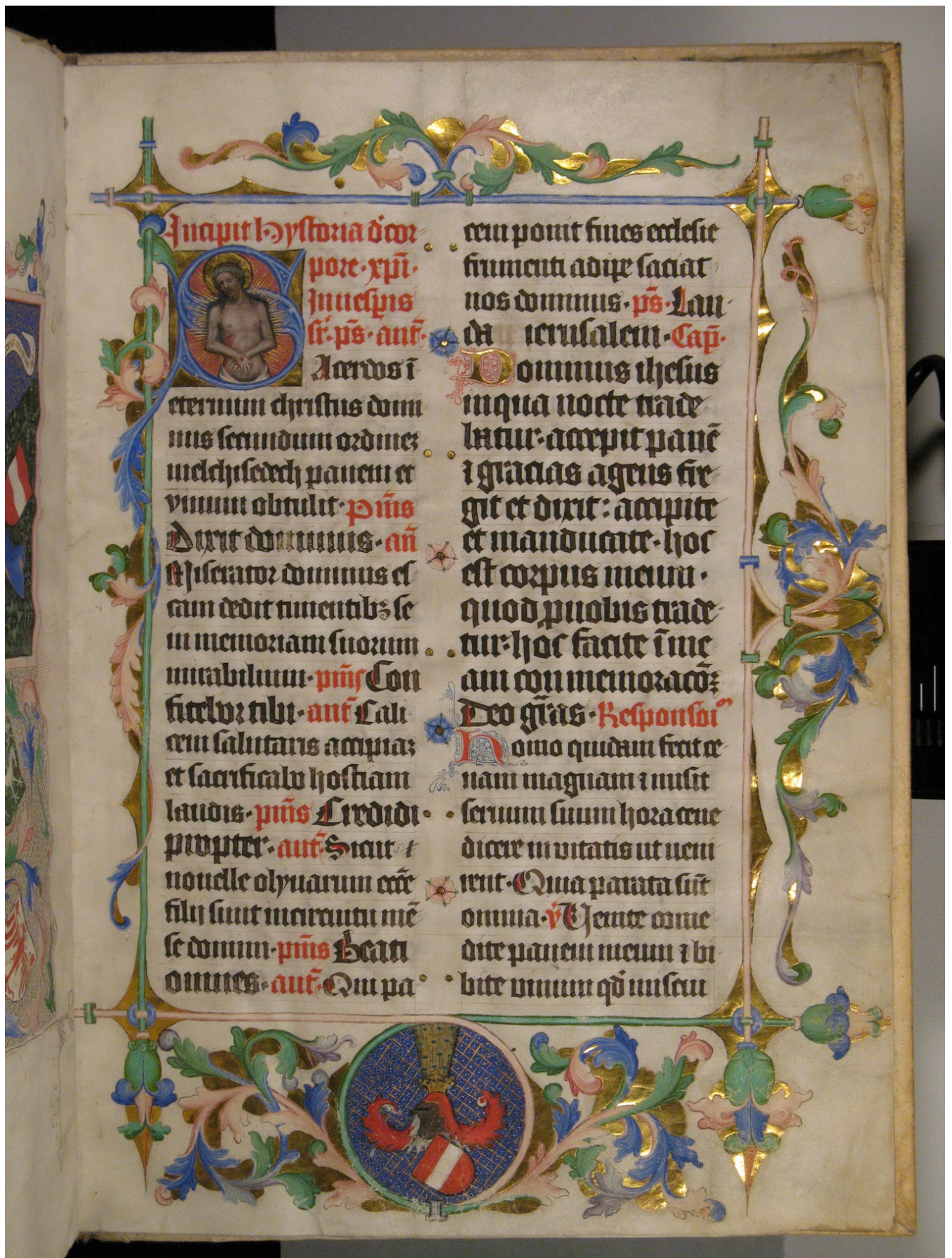


Abbildung 2: Hystoria Meister B, M.853, folio 2r, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).

Deus qui nobis in sac.
Sapientia. *Ad p̄mā.*
ā. Cap. O nūc
 homo quicumque in
 uocauerit nom̄ dñi
 saluus erit. *Do: R̄m*
Esu christe fili dei vni ui
 serere nobis alla alla. *v.*
 Qui de uirgine nasci dig
 natus es acria alleluia.
 Gl̄a p̄r. Ihesu xpc fi: *vli.*
 Cibauit eos ex adipe fru
 menti alla. Et de petra mel
 le satinauit eos alla. *Hy.*
 nel xpc. Pater n̄r. Credo.
 Verbum caro factum est
 et habitabit in nob. *Colla.*
Deus qui gl̄osum
 corporis et sang
 uinis filij tui domini
 nostri iesu christi mys
 terium nobiscum ma
 nere uoluisti. da nobis

quiesumus: eius pr
 sentiam corporalem
 ita uenerari interris
 quatenus de eius ui
 sione melliflua gau
 dere mereamur mee
 lis. Qui tecum uiuit

Agge. Ad. tria. añ.
Horum esca. *Capit*

Omnis ihesus i
 qua nocte tradebatur.
 accepit panem et gra
 cias agens fregit et
 dixit. accipite et man
 ducate. hoc est corp
 meum. quod pro uob
 traditur. hoc facite i
 meam cōmemoracō.

Cibauit eos ex *R̄m.*
 adipe frumenti alla alla.
 Et de petra melle satinauit
 eos alla ac. Gl̄a. Ciba. *v.*
 Educas panem de terra

Abbildung 3: Hystoria De Corpore Christi, M.853, folio 5v, Tusche und Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).



Abbildung 4: Hystoria Meister A, M.853, folio 1v, Oberes Bild, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).



Abbildung 5: Hystoria Meister B, M.853, folio 2r, Initiale, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).



Abbildung 6: Hystoria Meister A, M.853, folio 1v, Unteres Bild, Wappen, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).

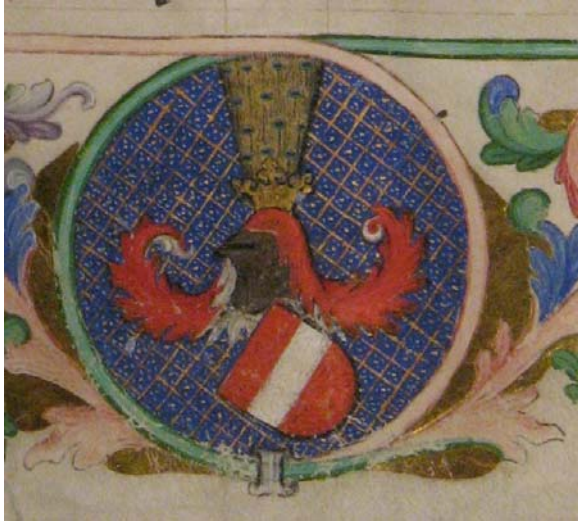


Abbildung 7: Hystoria Meister B, M.853, folio 2 r, Medaillon, Wappen Habsburg, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).



Abbildung 8: Hystoria-Meister A, M.853, folio 1v, Wilhelm v. Habsburg, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).



Abbildung 9: Rudolf IV, um 1350, Öl/Holz, Diözesanmuseum Wien (A).



Abbildung 10: Chorfenster, Albrecht III mit seinen Frauen, um 1390, Glasmalerei, St.Erhard/Breitenau (A).



Abbildung 11: Stifter, um 1365, Glasmalerei, Maria Strassengel/Stmk (A).

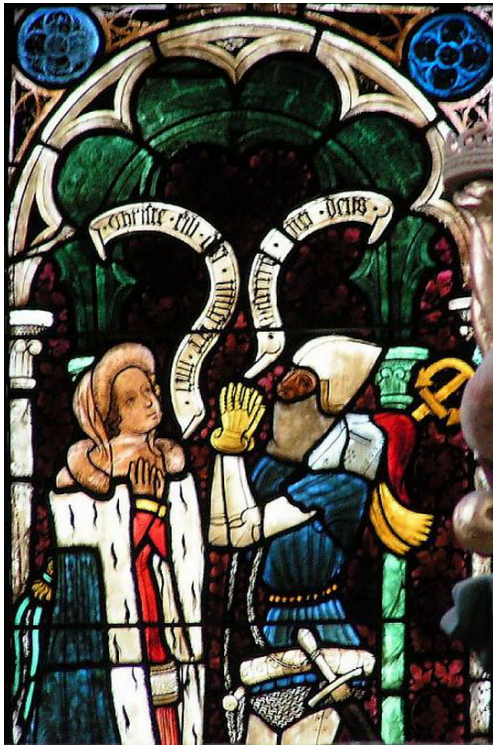


Abbildung 12: Stifterpaar, um 1390, Glasmalerei, Viktring, Ktn.

(A).



Abbildung 13: Stifter Heinrich Streu zu Schwarzenau, E.14. Jh, Glasmalerei, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (D).

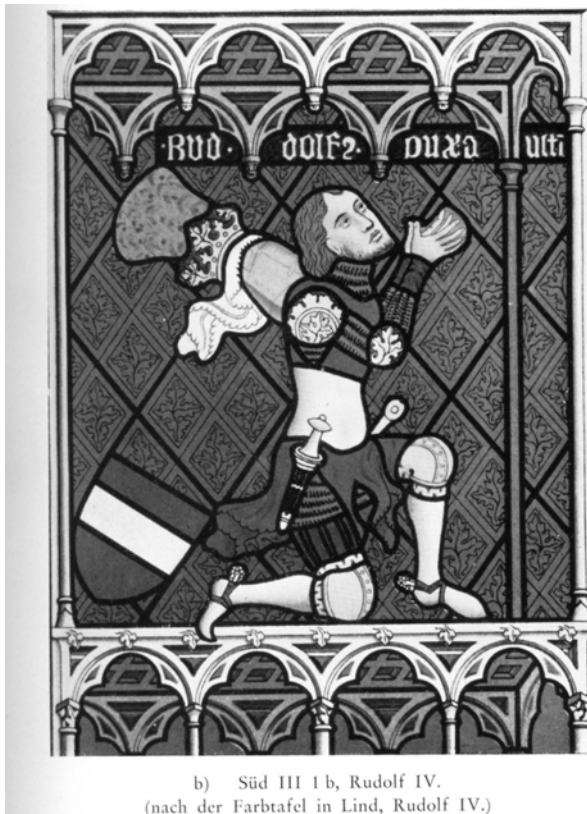


Abbildung 14: Rudolf IV als Stifter, 2.H.14. Jh., Glasmalerei, Maria am Gestade, Wien (A).



Abbildung 15 und 16: Chorfenster, Albrecht II und Johanna von Pfirt als Stifter, M.14. Jh., Glasmalerei, Kloster Muri (CH).



Abbildung 17: Stifter u. Hl. Martin, Klosterneuburger Brevier (CII 1190, f. 498v), M.14. Jh., Deckfarben auf Pergament, Stift Klosterneuburg (A).



Abbildung 18: Wilhelm v.Habsburg, Rationale Durandi (ÖNB Cvp 2765, f.274 v.), um 1400, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 19: Wilhelm von Habsburg, Rationale Durandi (ÖNB Cvp 2765, f.163 r), um 1400, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 20: Giovannino de Grassi, David vor Gott, Visconti-Stundenbuch (BR 397, folio BR 124v), nach 1380, Deckfarben auf Pergament, Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz (I).

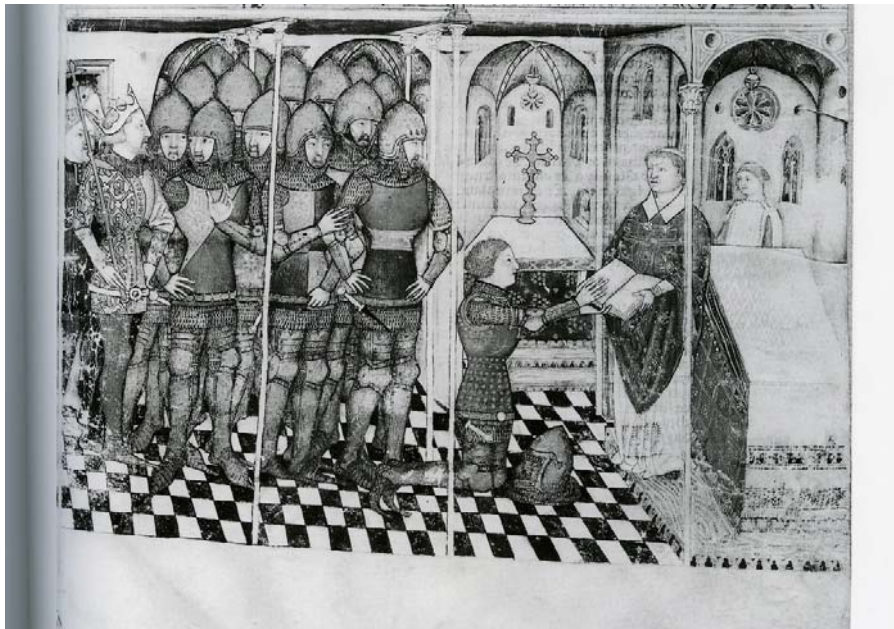


Abbildung 21: Lancelot de Lac (BNF, Français 343, f.7), Italien um 1385, Deckfarben auf Pergament, BNF, Paris (F).



Abbildung 22: Stifter, Herr v. Bopfingen vor der Madonna, um 1400, Fresko, Dominikanerkirche, Bozen (I).



Abbildung 23: Volto Santo mit Geiger und Stifterpaar, E.14.Jh., Wandmalerei, Karmeliterkirche, Weissenburg/Bayern (D).



Abbildung 24: Stifter mit Heiligen vor der Madonna, um 1380, Fresko aus San Francesco, Museo Civico, Bergamo (I).



Abbildung 25: Gefallene der Schlacht bei Sempach, nach 1386, Wandmalerei, Schatzgewölbe Stift Königsfelden (CH).

Schlern-Schriften 150

Photo: Schweizerisches Landesmuseum

Königsfelden, Schatzgewölbe, vorderes Wandgemälde der Südwand

Tafel XXV



Abbildungen 26 und 27: Altar von Schloss Tirol, Leopold III und Albrecht III als Stifter, Österreich um 1370, Öl/Tempera/Holz, Innsbruck (A).



Abbildung 28: Epitaph des Ulrich Reisenecker, um 1410, Tempera/Holz, Johanneum, Graz (A).



Abbildung 29: Meister des Halleiner Altars, Madonna im Ährenkleid mit Stifter Bernhard Praun, Österreich um 1440, Tempera/Holz, Kereszteny-Museum, Estergom (HU).



Abbildung 30: Epitaph des Jan aus Ujazd, Polen um 1450, Tempera/Holz, Wawel, Krakau (Pl).



Abbildung 31: Hystoria-Meister A, M.853, folio 1v, Begleitfigur Leonhard Stubier, um 1400, Deckfarben/Silber auf Pergament, Pierpont Morgan Library, New York (USA).



Abbildung 32: Wolfram v. Eschenbach, Codex Manesse (Cod.Pal.germ.848, f.149v), A.14.Jh., Deckfarben auf Pergament, Universitätsbibliothek Heidelberg (D).

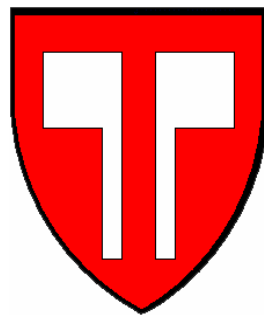


Abb. 33: Wappen Wolframs



Abbildung 34: Wappen der Leschen von Hilckertshausen, Siebmacher, Wappenbuch, S.82.



Abbildung 35: Wappen Dietrichstein.



Abbildung 36: Grabplatte Leonhard Stubier, Marmor, um 1446, Stift Klosterneuburg (A).



Abbildung 37: Heiliger Georg, um 1400, Fresko, Metnitz, Ktn (A).



Abbildung 38: Azzo v.Kuenring, sog.Bärenhaut, Archiv Hs2/1, f.8, A.14. Jh., Deckfarben auf Pergament, Zwettl, NÖ (A).



14.Jh., Deckfarben/Gold auf Pergament.

Abbildung 39: Heiliger Florian, Schule von St. Florian,



Abbildung 40 und 41: Wappen der Habsburger, Wappenbuch Albrechts IV, Anfang 15.Jh., (A).



Abbildung 42: Rationale Durandi, f.1, Randleiste mit Wappen, Wien, E. 14. Jh., Deckfarben/Gold auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 43: Johannes v. Troppau, Evangeliar, Wappen, ÖNB, Cvp 1182, Böhmen um 1368, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Neapel.

Abbildungen 44 und 45: Wappen Anjou Ungarn und



Abbildung 46 und 47: Kupferstiche, Ladislaus v. Neapel und sein Vater Karl III, mit Wappen, 18.Jh.



Abbildung 48: HHStA, Weiss 84, Wappen, M. 15.Jh., Wien (A).



Abbildung 49:
Siegel, Jagiello v.
Litauen/Polen, E.14.Jh.



Abbildung 50: Oberrheinischer Meister, Paradiesgärtlein, um 1410, Öl/Tempera/Holz, Städel Museum, Frankfurt (D).



Abbildung 51: Livre de la Chasse, BNF, Ms. français 616, f.31v, um 1405-10, Deckfarben auf Pergament, BNF, Paris (F).



Abbildung 52: Vision des Gottesthrones (Detail), Pariser Apokalypse, BNP, Ms Neerl.3, f.5, um 1400, Deckfarben auf Pergament, BNP, Paris (F).



Abbildung 53: Adam und Eva, Rationale Durandi, ÖNB Cvp 2765, f.163r, Wien um 1400, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 54: Altartafel, Heilige, Österreich um 1390, Tempera/Gold auf Holz, Diözesanmuseum Wien (A).



Abbildung 55: Meister Nikolaus, Initiale, Antiphonar, CII 65-68, nach 1420, Deckfarben auf Pergament, Stift Klosterneuburg, NÖ (A).



Abbildung 56: Kreuztragung (Detail), Österreich 14. Jh., Huntington Library, San Marino (USA).



Abbildung 57: Vertreibung aus dem Paradies, Wenzelsbibel, ÖNB Cvp 2759, f.5r, Prag um 1390, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 58: Martyrologiumsmeister, Missale, Sternbild der Jungfrau, ÖNB Cvp 1850, um 1400, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 59: Martyrologiumsmeister, Genesis, Korczek-Bibel, ÖNB Cvp 1169, f.4r, um 1400-10, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 60: Simone Martini, Virgil Ausgabe für Petrarca, Bibliotheca Ambrosiana Ms.Sp.10.N.27, f.1v, Avignon um 1340, Deckfarben auf Pergament, Mailand (I).



Abbildung 61: Simone Martini, Grablegung, um 1340, Öl/Holz, Berlin (D).



Abbildung 62: Tacuinum Sanitatis, BNF
Nouv.acq.lat 1673, f.14v, E.14.Jh., Deckfarben auf Pergament, BNF, Paris (F).



Abbildung 63: Evangelium Heinrich d. Löwen, Widmungsbild (Detail), Bayr. Staatsbibliothek, Clm 30055, E.12.Jh., Deckfarben auf Pergament, München (D).



Abbildung 64 und 65: Wenzelsbibel, ÖNB Cvp 2759-63, f. 145r (Isebel) und 31v (Ruth), um 1390, Deckfarben auf Pergament, Wien (A).



Abbildung 66: Dalimil-Chronik, Prag XII.E.17, f.1v, Italien um 1340, Deckfarben auf Pergament, Prag (CZ).

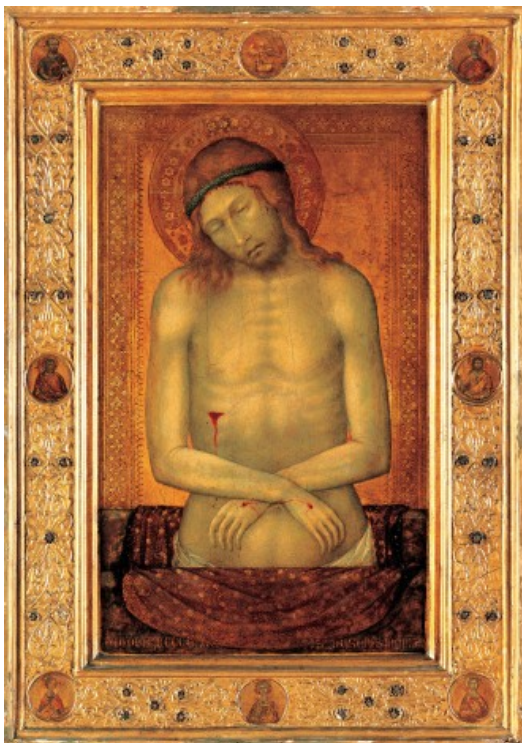


Abbildung 67: Naddo Ceccarelli, Schmerzensmann, Italien um 1347, Tempera/Gold auf Holz, Liechtenstein-Museum, Wien (A).

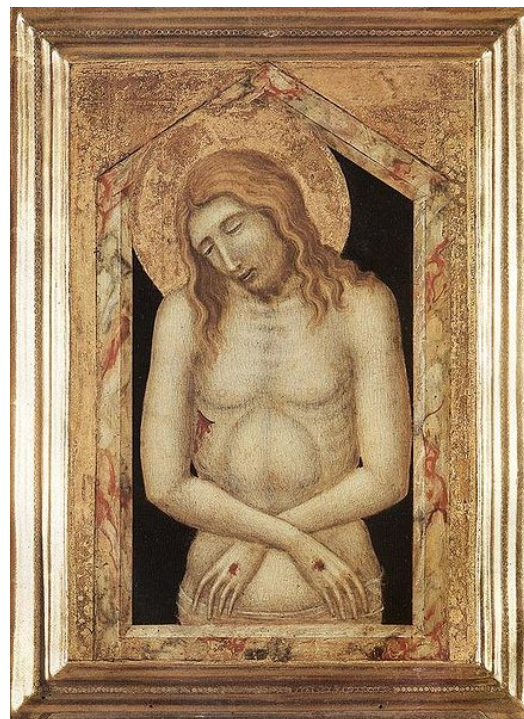


Abb. 68: P. Lorenzetti, Schmerzensmann, Ital. um 1330, Tempera/Holz, Lindenau-Museum (D)



Abbildung 69: Meister v. Großlobming, sog. Zahnwehhergott, Skulptur Stephansdom, E.14.Jh., Wien (A).



Abb.70: Schmerzensmann, Tres Riches Heures, f.75r, nach 1410, Deckfarben auf Pergament, Musee Conde, Chantilly (F).



Abb.71: Anhänger mit Schmerzensmann, um 1400, Paris (F).



Schmerzensmann, um 1400, Paris (F).

Abbildung 72: Flügelaltärchen mit

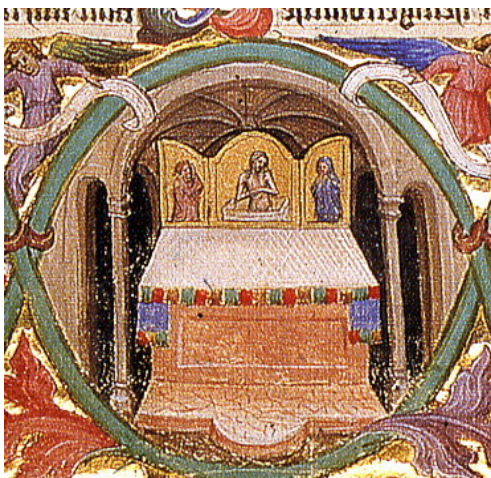


Abbildung 73: Rationale Durandi, ÖNB Cvp 2765, f.274 v (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildung 74: Initialen mit Halbfiguren und Akanthus, M III 50, f.2ra, Bologna, 14.Jh., Deckfarben auf Pergament, Universitätsbibliothek Salzburg (A).

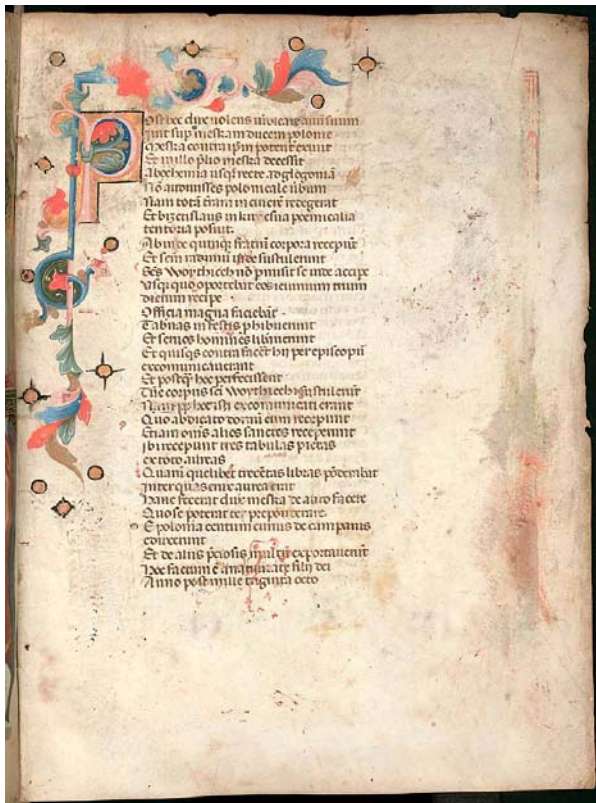


Abbildung 75: Initiale mit Akanthus, Dalimilchronik, Prag XII.E.17, f.5r, Italien 14.Jh, Deckfarben auf Pergament, Prag (CZ).



Abbildung 76: Initiale mit Akanthus, Psalmenkommentar M III 20, f.1r, Böhmen um 1395, Deckfarben auf Pergament, Universitätsbibliothek Salzburg (A).



Abbildung 77: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Unteres Bild (Detail), Rankenwerk, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 78: Hystoria-Meister B, M.853, f.2r, Ranken (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 79: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Oberes Bild (Detail), Rankenwerk, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

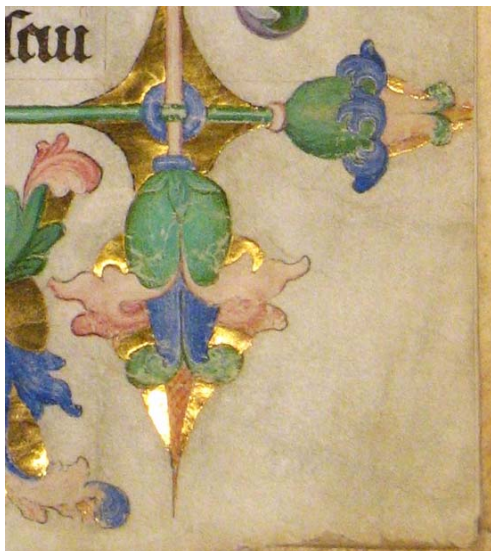


Abbildung 80: Hystoria-Meister B, M.853, f.2r, Ranken (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

Abbildung 81- 84: Hystoria-Meister B, M.853, f.2r, Ranken (Details), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildungen 81 und 82



Abbildungen 83, 84.



Abbildung 85: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Oberes Bild (Detail), Helm, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 86: Hystoria-Meister B, M.853, f.2r, Medaillon, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 87: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Oberes Bild (Detail), Helm, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

Abbildungen 88-99: Meister Nikolaus bzw. Mitarbeiter (?), 12 Initialen, Antiphonar, CCl 65-68, Klosterneuburg nach 1420, Deckfarben/Gold auf Pergament, Stift Klosterneuburg, NÖ (A).



Abb.88: CCl 68, f.44r



Abb. 89: CCl 68, f.13r



Abb. 90: CCl67, f.196r



Abb. 91: CCl 67, f.43v



Abb. 92: CCl 67, f.28v



Abb. 93: CCl 67, f.16v



Abb. 94: CCl 66, f.327v



Abb. 95: CCl 66, f.221



Abb. 96: CCl 66, f.132r



Abb. 97: CCl 65, f.2v



Abb. 98: CCl 65, f.1r



Abb. 99: CCl 67, f.61v



Abbildung 100: Mitarbeiter des Nikolaus (?), Initiale, CCI 37, f.1r, um 1420, Deckfarben/Gold auf Pergament, Klosterneuburg, NÖ (A).



Abbildung 101: Mitarbeiter des Nikolaus oder Meister Veit (?), Initiale, CCI 35, f.1r, um 1425-30, Deckfarben/Gold auf Pergament, Klosterneuburg, NÖ(A).



Abbildung 102: Augustinus, Initiale, Rationale Durandi
ÖNB Cvp 2765, f.310r, um 1400, Deckfarben auf
Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abb.103:
Ranken, Antiphonar CCI 65-68,
um 1420, Deckfarben/Gold.



Abbildung 104: Augustinus, Initiale, Rationale Durandi, ÖNB Cvp 2765, f.310r, um 1400, Deckfarben/Gold auf
Pergament, ÖNB Wien (A).



Abbildung 105 und 106: Wilhelm v. Habsburg und Begleitfigur, *Rationale Durandi*, ÖNB Cvp 2765, f.274 v, Details, um 1400, Deckfarben auf Pergament, ÖNB, Wien (A).



Abbildungen 107 und 108: Wilhelm v. Habsburg und Begleitfigur, *Hystoria-Meister A*, M.853, f.1v, Oberes Bild (Details), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 109: Rationale Durandi, ÖNB, Cvp 2765, f.274.v, Detail.



Abb.110: Hystoria-Meister A, f.1v, Oberes Bild (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

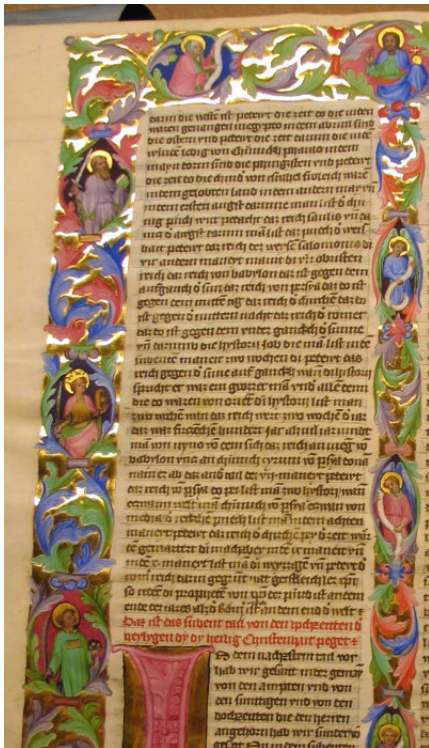


Abbildung 111 und 112: Rationale Durandi, ÖNB Cvp 2765, f. 274v, Details, um 1400, Deckfarben/Gold auf Pergament, ÖNB Wien (A).



Abb. 113 und 114: Hystoria Meister A, Oberes Bild, Pflanzen-Details, um 1400, Deckfarben/Pergament.



Abb.115: Antiphonar, Initiale, David,Ccl 65, f.2v, Detail Wiese, um 1420.



Abbildung 116: Meister Nikolaus (?), Jeremias (Detail), Antiphonar, CCI. 65 f.1r, um 1420, Deckfarben/Pergament, Klosterneuburg, NÖ (A).



Abbildung 117: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Oberes Bild (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 118: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Oberes Bild (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

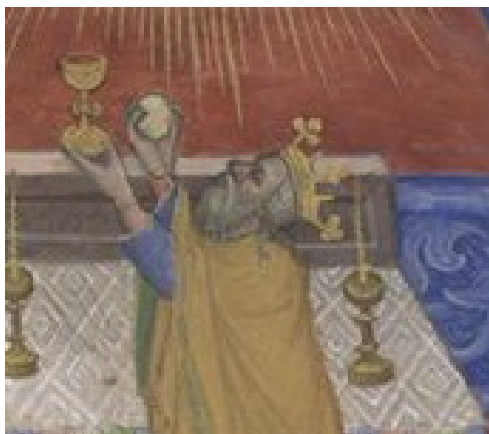


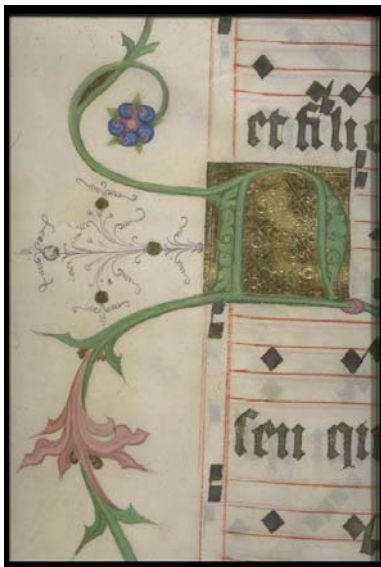
Abb.119: Meister Nikolaus (?), Antiphonar, CCI 67, f.28v, Initiale, Detail, Melchisedek, um 1420, Deckfarben auf Pergament, Klosterneuburg, NÖ (A).



Abbildung 120: Hystoria-Meister A, f.1v, Oberes Bild (Detail), um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 121: Antiphonar, CCl 65, f.2v, Detail, nach 1420, Deckfarben auf Pergament.



Abbildungen 122 und 123: Antiphonar, CCl 65-68, Details, Ranken, um 1420, Deckfarben auf Pergament, Klosterneuburg, NÖ (A).

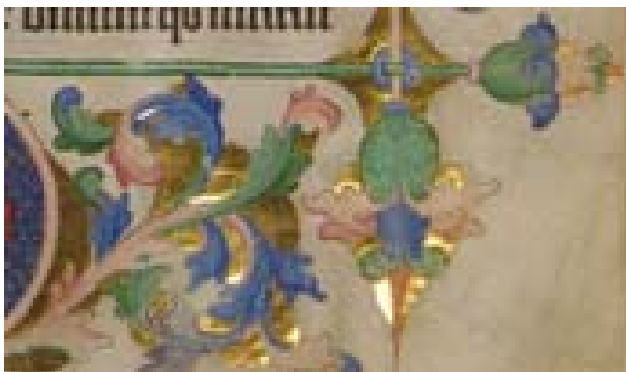


Abbildung 124: Hystoria-Meister B, M.853, f.2r, Ranken, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 125: Lyra-Meister, Psalmenkommentar, ÖNB Cvp 2783, f.1r., Wien um 1400, ÖNB Wien (A).

Abbildungen 126 bis 129: Lyra-Meister, Psalmenkommentar, ÖNB Cvp 2783, f.1r., Details, ÖNB Wien (A).



Abb.126



Abb.127



Abb.128

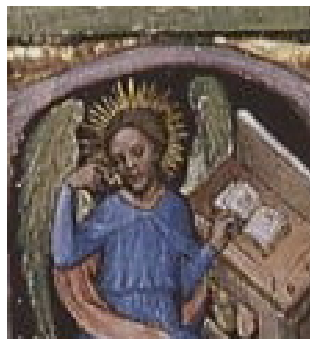


Abb.129



Abbildung 130: Hystoria-Meister B, M.853, f.2r, Initiale, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).



Abbildung 131: Hystoria-Meister B, f.2r, Detail, Blüten, um 1400, Deckfarben auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

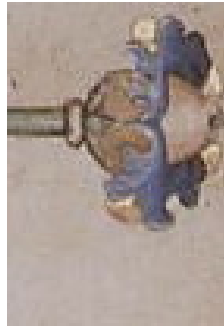


Abbildung 132: Lyra-Meister, ÖNB Cvp 2783, f.1r, Detail, Blüten.



Abbildung 133: Hystoria-Meister A, M.853, f.1v, Fleuronee (Detail), um 1400, Gold auf Pergament, Pierpont Morgan Library, NY (USA).

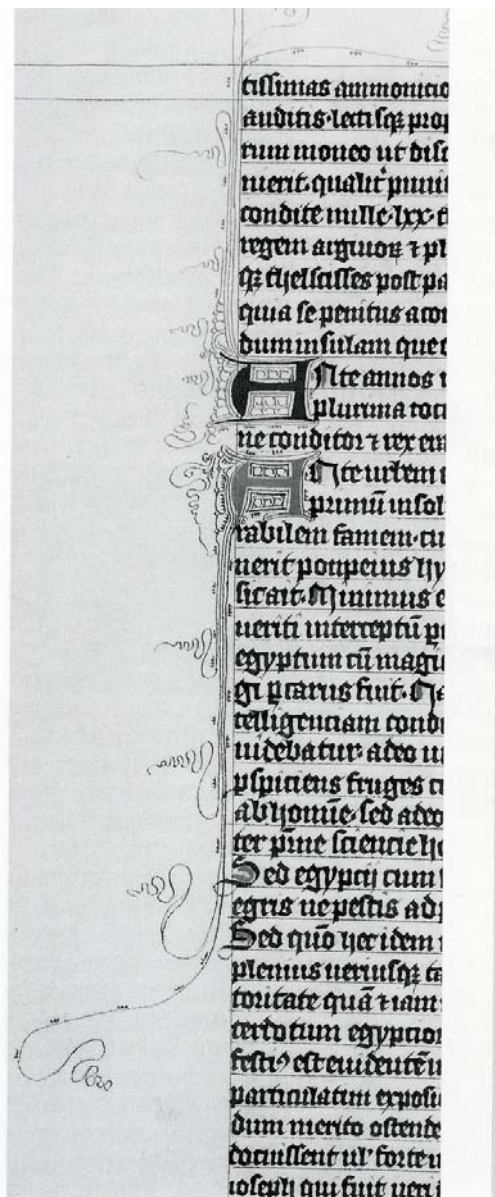


Abb. 194 f. 6^v

AI

Cod. 381, Wien (Hofminiatorenwerk)

Abb.134: ÖNB Cvp 381, f.6v, Fleuronee, ÖNB, Wien (A).

Peter Scheck
Sternwartestr.4/19
1180 Wien

Lebenslauf

Zur Person:

Peter Scheck
Geb. am 30.3.1964 in Wien.
Österreichischer Staatsbürger
Ledig.

Ausbildung:

2003-09: Studium der Kunstgeschichte mit den Wahlfächern Philosophie und Publizistik an der Universität Wien.

1982-88: Studium der Betriebswirtschaft an der WU Wien (abgebrochen).

1982: Matura (mit ausgezeichnetem Erfolg) am BRG 18, Wien.

Berufserfahrung:

1997-2009: Selbständig als Restaurator.

1995-97: Angestellt im Familienbetrieb (Restaurierung).

1992-94: Angestellt im Antiquitätenhandel.

1986-91: Mitarbeit im Familienbetrieb.

1985: Angestellt im Versicherungsbüro *Dr.Fiala* als Sachbearbeiter (Absolvierung eines Seminars mit sehr gutem Erfolg).

Besondere Kenntnisse:

Sprachen: Englisch in Wort und Schrift, einige Grundkenntnisse in Französisch.

Präsenzdienst:

1988: Ausbildung als Fahrer.